








1800 1900



GESCHICHTE DER DÜSSEL=DORFER BILDENDEN KUNST IM NEUNZEHN=TEN JAHR=HUNDERT











J. F. Douven pinx.

Photogravure Bruckmann

JOHANN WILHELM, KURFÜRST VON DER PFALZ.

Nach dem Original im Wittelsbacher Palast in München.

ZUR GESCHICHTE DER DÜSSELDORFER KUNST

INSBESONDERE IM XIX. JAHRHUNDERT

VON FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT

MIT EINER TITELGRAVÜRE, 100 VOLLBILDERN UND 150 TEXTBILDERN

HERAUSGEGEBEN VOM
KUNSTVEREIN FÜR
DIE · RHEINLANDE
UND · WESTFALEN
SEINEN MITGLIEDERN
ALS PRÄMIENGABE ZUR
JAHRHUNDERTWENDE
UND ZUR FEIER DER
DÜSSELDORFER AUS-
STELLUNG GEWIDMET

VERLAG DES KUNSTVEREINS FÜR DIE RHEINLANDE
UND WESTFALEN DÜSSELDORF 1902

GEDRUCKT BEI AUG. BAGEL, DÜSSELDORF.


LIBRARY
OCT 15 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

DÜSSELDORFER KUNST

Der Traum der Wirklichkeit ist flücht'ger Dunst, —
Und ewig wahr bleibt nur der Traum der Kunst.
Immermann.



Inhalts-Verzeichnifs

Quellen

Akten der Königlichen Regierung zu Düsseldorf.
Akten des Königlichen Staatsarchivs zu Düsseldorf.
Akten der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf.
Becker, Hermann. Deutsche Maler u. s. w. Leipzig 1888.
Blanckartz, Moritz. Düsseldorfer Künstler. Stuttgart 1877.
Bund, Ludwig. Die Semi-Säcularfeier der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf 1870.
(Daelen, E.) Aus der Geschichte des Künstlervereins Malkasten zur Jubelfeier seines 50jährigen Bestehens. Düsseldorf (1898).
Deiters, H. Festrede zum Künstlerjubiläum von A. Achenbach. Düsseldorf (1885).
Ehrhardt, Adolph. Jugenderinnerungen für Kinder und Enkel aufgezeichnet. Als Handschrift gedruckt. Leipzig.
Fahne, A. Die Düsseldorfer Malerschule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Düsseldorf 1837.
— — Meine Schrift „Die Düsseldorfer Malerschule“ und ihre Gegner. Düsseldorf 1837.
— — Hasenclevers Illustrationen zur Jobsiade. Bonn, Köln 1852.
Feuerbach, A. Ein Vermächtnifs. Wien 1885, II. Aufl.
Finke, H. Carl Müller, sein Leben und künstlerisches Schaffen. Köln 1896.
— — Der Madonnenmaler Franz Ittenbach. Köln 1898.
Förster, E. Peter von Cornelius, ein Gedenkbuch u. s. w. Berlin 1874.
Friedländer, Julius. Gottfried Schadow. Aufsätze und Briefe. II. Aufl. Stuttgart 1890.
Heinen, Franz. Bendemanns Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf. Düsseldorf (1866).
Hermes, Franz. Beschreibung von Schlofs Stolzenfels u. s. w. Coblenz 1892.
Hübner, Julius. Schadow und seine Schule. Bonn 1869.
Immermann, Carl. Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche. Werke, Hempel. Band 20.
Müller von Königswinter. Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren. Leipzig 1854.
— — — Alfred Rethel. Blätter der Erinnerung. Leipzig 1861.
Nabert, W. u. s. w. 50 Jahre Vergangenheit des Vereins Düsseldorfer Künstler z. g. U. u. H. Düsseldorf, 1. Juli 1894.
Pecht, F. Geschichte der Münchener Kunst. München 1888.
Püttmann, H. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen u. s. w. Ein Beitrag u. s. w. Leipzig 1839.
Raczynsky, A., Graf. Geschichte der neueren deutschen Kunst, übersetzt von F. H. v. d. Hagen. I. Band. Düsseldorf und das Rheinland. Berlin 1836.
Riegel, H. Peter Cornelius, Festschrift zu des grofsen Künstlers 100. Geburtstage. Berlin 1883.
— — Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Hannover 1870.
Rosenberg, A. Die Berliner Malerschule. Berlin 1879.
— — Aus der Düsseldorfer Malerschule. Leipzig 1890.
— — Ed. v. Gebhardt, Künstlermonographien. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig.
— — Benjamin Vautier. Ebenda.
Rofs, F. W. Rudolf Jordan, der Maler Helgolands. Hannover 1900.
Schaarschmidt, F. Gabriel von Grupello und seine Bronzestatuette des Kurfürsten Johann Wilhelm. Festschrift des Düsseldorfer Geschichtsvereins. Düsseldorf 1896.
— — Ed. v. Gebhardt, Monographie. München.

Schadow, W. Jugenderinnerungen. Kölnische Zeitung 1891 Nr. 730 ff.
— — Gedanken über folgerichtige Ausbildung des Malers. Berliner Kunstblatt 1828 pag. 264—73.
— — Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Novelle. Berlin 1854.
Schmidt, E. Die Quadriga, ihre Zeit und ihre Meister. Berlin 1888.
Schmidt, M. Rethel, Künstlermonographien. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig.
Scotti, J. J. Die Düsseldorfer Malerschule oder auch Kunstakademie. Düsseldorf 1837.
Strauven K. Ueber künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf u. s. w. Düsseldorf 1862.
Valentin, Veit. Alfred Rethel, eine Charakteristik. Berlin 1892.
Wiegmann. Die Königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf 1856.
Woermann, Carl. Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Düsseldorf 1880.
Der Hochaltar in St. Remigius zu Bonn. Bonn.
Beschreibung der St. Apollinariskirche zu Remagen. Bonn.
Zur Feier des 50jährigen Bestehens des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf 1879.

Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins. Düsseldorf.
Jahresberichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf.
Verhandlungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen seit 1829. Düsseldorf.

„Die Kunst für Alle“. München.
„Die Kunst unserer Zeit“. München.
„Die Kunsthalle“. Berlin.
„Zeitschrift für bildende Kunst“. Leipzig.

Künstler-Verzeichnifs

Zusätze und Berichtigungen

Seite 41, hinter Zeile 8 v. o. ist einzufügen:

Einen weniger zuversichtlichen Eindruck macht aber eine bald darauf abgelassene Petition des ohne Zweifel gescheiten und thätigen Mannes, in der er wieder eine Gehaltszulage nachsucht. Er begründet seine Bitte mit den Worten: „ich darbe“. Und damit dürfte die Situation der Düsseldorfer Künstler in jener Zeit nur zu treffend geschildert sein.

Seite 47, Zeile 11 v. u.: Wilhelm Schadow statt W. von Schadow.
Seite 55, zu Kolbe: Er wurde 1772 in Düsseldorf geboren und starb 1836 ebenda.
Seite 63, Zeile 14 v. o.: Kretzschmer statt Kretschmer.
Seite 153, Zeile 13 v. o., rechts: Kretzschmer statt Kretschmer.
Seite 207, zu Fahrbach: Er starb am 20. Januar 1902.
Seite 215, Zeile 26 v. u.: Seibels statt Seibers.
Seite 231, zu Hünten: Er starb am 1. Februar 1902.
Seite 231, Savinien Petit statt Larinien Petit.
Seite 240, Zeile 21 v. o.: Kretzschmer statt Kretschmar.
Seite 347, Zeile 27 v. o.: L. Klingender statt F. Klingender.
Seite 355, Zeile 11 v. u.: Kämpffer statt Kämpfer.
Seite 368, Zeile 7 v. o.: A. Heller statt H. Heller.

Vorwort

IN dem vorliegenden Werk, das im Auftrage des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen verfafst wurde, soll zum erstenmal der Versuch gemacht werden, einen allgemeinen und umfassenden Ueberblick über den Entwicklungsgang der Dusseldorfer Schule zu geben, und im Zusammenhang die Veränderungen und Umwälzungen, welche die deutsche Kunst während der letzten 200 Jahre, insbesondere während des XIX. Jahrhunderts durchgemacht hat, innerhalb des Gebietes unserer rheinischen Kunststadt zu verfolgen.

Düsseldorf war ursprünglich nichts weniger als eine Kunststadt. Auf das Geheifs eines kunstliebenden Fürsten entwickelte sich im XVII. Jahrhundert eine kurze Blüthezeit, der wieder eine längere Pause fast gänzlicher Unthätigkeit folgte. Im XIX. Jahrhundert war es wieder eine wohlwollende Regierung, welche durch Verpflanzung einer Reihe junger Künstler aus dem Osten an die Ufer des Rheins und der Düssel hier die Akademie neu begründete und damit den Grund zu der heutigen Düsseldorfer Kunstschule legte. Der Ruhm dieser zweifellos etwas künstlichen Gründung wuchs bald aufserordentlich, bis die veränderten politischen Verhältnisse das Interesse zunächst noch mehr nach Westen, nach Paris, dann nach Osten, nach Berlin verschoben, und der mächtige Umschwung im Verkehrswesen den Süden begünstigte.

Ebenso sehr, wie die Düsseldorfer Kunst zuerst überschätzt worden war, wurde sie jetzt unterschätzt, bis in letzter Zeit erst wieder eine gerechtere Würdigung der Verhältnisse Platz greift, und man wieder anfängt, die Solidität der Düsseldorfer Malerei zu würdigen, nachdem sie lange Zeit als philiströs und rückschrittlich gebrandmarkt worden war.

Ein besonderer Werth wurde in der folgenden Darstellung auf die Entwicklung der Düsseldorfer Monumentalmalerei gelegt. So wichtig und charakteristisch dieser Zweig der Malerei ist, so sehr ist er doch dem Uebersehenwerden ausgesetzt, besonders in der heutigen Zeit, wo nicht nur der Kunstfreund, sondern zuweilen auch der Forscher seine Kenntnisse lediglich aus den Ausstellungen und Fachzeitungen entnehmen zu können glaubt.

Gerade auf dem Gebiete der Monumentalmalerei liegt seit Errichtung der preufsischen Akademie ein grofser Theil der Bedeutung der Düsseldorfer Kunst, was freilich Denjenigen unbekannt bleiben mufs, die es nicht für nöthig halten, den einzelnen Werken nachzugehen.

Eine Reihe von günstigen Umständen kam zusammen, um dieser „grofsen Kunst“, die mehr als jede andere von der Gunst ihrer Auftraggeber abhängig ist, in Düsseldorf eine Pflanzstätte ersten Ranges zu schaffen, und in erster Linie sind es die Bestrebungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen gewesen, welchen hier die Entwicklung einer Monumentalmalerei zu verdanken ist, wie sie kaum eine andere moderne Kunstschule aufzuweisen hat.

Dafs über dieser Berücksichtigung eines vielfach zu wenig beachteten Kunstzweiges die Staffeleimalerei nicht aufser Acht gelassen wurde, ist selbstverständlich.

Ist so in Kurzem gesagt, was das vorliegende Werk will, so mag auch angedeutet werden, was es nicht will. Es will vor allem weder ein Verzeichnifs sämmtlicher seit Erschaffung der Welt in Düsseldorf gemalten Bilder sein, noch eine Liste sämmtlicher Maler, die seit eben diesem Zeitpunkt hier gemalt oder auch blofs gelebt haben. Die vortrefflichen Bücher von Wiegmann und Müller von Königswinter, um nur diese zu nennen, sollen also in keiner Weise ersetzt oder überflüssig gemacht werden, so wenig wie Demjenigen, der sich über die von Wiegmann bearbeitete Zeit hinaus über Einzelheiten unterrichten will, das Studium der Fachzeitschriften mit ihren persönlichen Nachrichten und Nekrologen erspart werden kann. Einigen führenden Geistern ist in dem vorliegenden Buch ein gröfserer Raum gewidmet; ein solches Eingehen auf jeden Einzelnen verbot sich aber von selbst, und dafs die Ereignisse der letzten 15 Jahre nur in gröfster Kürze besprochen werden, bedarf ebenfalls keiner Erklärung. Wenn irgendwo, so gilt der Spruch „viventium non datur historia“ in der Kunstgeschichte, und die Errungenschaften dieser letzten Lustren sind gerade auch in Düsseldorf so reich, so vielseitig und individuell, dafs der dem ganzen Buche zugebilligte Raum nicht hinreichen würde, diese Zeit auch nur in ihren Hauptvertretern ausführlich zu schildern.

Friedrich Schaarschmidt.



I. Kapitel

Die Kunst im alten Düsseldorf bis zum Tode Johann Wilhelms



HEINRICH ALDEGREVER
Bildnis des Herzogs Wilhelm III. von Jülich-Cleve-Berg nach dem Stich des Künstlers

ES ist eine eigenthümliche Thatsache, dafs die heutigen grofsen Kunstcentren Deutschlands, Berlin, Düsseldorf und München erst seit verhältnifsmäfsig kurzer Zeit zu dieser ihrer Bedeutung gelangt sind, dafs sie in ihrer Entwicklung von den alten deutschen Kunststätten am Rhein und in Süddeutschland unabhängig sind, und dafs diese ihre einstmals führende Stellung vollkommen verloren haben. Ist Letzteres eine Folge der kriegerischen Ereignisse, die seit der Renaissancezeit Deutschland zerrissen und fast vernichteten, so mufs Ersteres als ein Beweis für die unzerstörbare geistige und künstlerische Kraft des deutschen Volkes betrachtet werden.

Vielleicht am merkwürdigsten ist die Entwicklung der neueren Kunst in Düsseldorf. Das benachbarte Köln, einstmals die künstlerische Hauptstadt West-Deutschlands, hatte ebenso, wie so viele italienischen Kunststädte, seine Blüthe der Malerei und der Baukunst der Kirche zu verdanken gehabt. Die Ereignisse des 30jährigen Krieges zerstörten hier fast alle Ausläufer einer künstlerischen Thätigkeit, und als in der kleinen bergischen Residenz an der Düssel die ersten Anfänge eines Interesses für Kunst emporkeimten, da kamen die Anregungen von überall her, nur nicht von Köln. Einer sehr viel späteren Zeit blieb es vorbehalten, die reichen Schätze der alten kölnischen Kunst wieder ans Licht zu ziehen, ohne dafs sie auch dann einen nennenswerthen Einflufs auf die junge Düsseldorfer Malerei ausgeübt hätten.

Wenn Schiller sagt, dafs keines Mediceers Güte der deutschen Kunst gelächelt habe, so gilt das am wenigsten für die bildende Kunst jener Epoche, die Schiller meint. Die deutsche bildende Kunst verdankt im Gegentheil während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts ihre hauptsächliche, um nicht zu sagen einzige, Unterstützung den zahlreichen deutschen Fürsten und Regenten. Die Sucht der kleinen Potentaten, den prunk- und kunstliebenden französischen Hof nachzuahmen, hat wenigstens den Erfolg gehabt, dafs in den zahlreichen deutschen Residenzen eine Kunstpflege entstand, die ohne diese fast gewaltsame Anregung niemals erblüht wäre.

Auch die neue deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts empfing ihre ersten bedeutenden Aufträge von deutschen Fürsten, unter denen der bayrische König Ludwig I. an erster Stelle steht. In Preufsen war es die Regierung, welche in Berlin und namentlich in Düsseldorf die thatkräftige Erneuerung des Kunstlebens in die Hand genommen hat.

Erst allmählich und erst durch die Kunst selbst angeregt, begann auch das Volk eine Antheilnahme zu zeigen. Im 3. und 4. Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts fing jene Volkskunst an sich zu entwickeln, mit welcher gerade Düsseldorf seine gröfsten Erfolge erreicht hat.

Die älteste Düsseldorfer Kunst stand, soweit von einer solchen die Rede sein kann, in engstem Zusammenhang mit den dynastischen und politischen Verhältnissen des Landes, und diese Verhältnisse waren allerdings nicht sonderlich geeignet, eine bedeutende Entwicklung zu begünstigen. Die Folgen des 30jährigen Krieges und der nachfolgenden Religionsstreitigkeiten machten sich in den cleve-jülischen Landen besonders unangenehm bemerkbar und richteten sowohl das Interesse wie die Hülfsmittel der keineswegs reichen Länder auf ganz andere Dinge, als auf eine nachhaltige Kunstpflege. Der schwache Beginn einer solchen kam, wie überall, zuerst der Architektur und zwar der kirchlichen zu gute, und erst aus dem XIV. und XV. Jahrhundert finden sich in der ältesten Düsseldorfer Kirche, der jetzigen Lambertuskirche, Reste von Wandmalereien, über deren Ausführung aber nichts Näheres bekannt ist. Ein interessantes Werk architektonischer Sculptur ist das von Herzog Wilhelm II. gestiftete Sakramentshäuschen, aber ein des näheren nachweisbares Interesse für die bildende Kunst finden wir eigentlich erst bei dem Herzog Wilhelm III., der als Enkel des Herzogs Wilhelm II. von Jülich und Berg und als Sohn des Herzogs Johann III. von Cleve die drei Länder unter seinem Scepter vereinigte, jedoch trotz seines Beinamens „der Reiche" unter der Ungunst der politischen Verhältnisse auch noch schwer genug zu kämpfen hatte. Zuerst ein Anhänger der Reformation, trat er später nach dem Verlust von Geldern und Zütphen wieder zur katholischen Kirche über und heirathete die Erzherzogin Maria, Tochter des deutschen Königs Ferdinand I. und Nichte Karls V.

Seine Bauthätigkeit richtete sich auf Erweiterungen des in seinen ersten Anfängen aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Schlosses, das im Jahre 1510 durch einen Brand schwer beschädigt worden war. Dieses Gebäude ist für die spätere Düsseldorfer Kunst insofern von Bedeutung, als es nacheinander in seinen Räumen die bedeutende Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm und dann die Akademie aufnehmen sollte, bis wiederum ein Brand es im Jahre 1872 fast vollständig zerstörte, so dafs von den ältesten Theilen nur noch der runde Thurm übrig geblieben ist, dessen Bedachung seinerzeit eben Herzog Wilhelm hatte ausführen lassen. Auch ein Rathhaus auf der Stelle des jetzigen liefs der Herzog durch Meister Heinrich Tussmann von Duisburg aufführen.

Wenn von einer eigentlichen Pflege der Malerei unter seiner Regierung wohl nicht die Rede sein kann, so stand der Herzog doch zu einzelnen Künstlern in Beziehungen; allerdings beschränkten dieselben sich fast nur auf Aufträge zu Porträtdarstellungen, jenem von Fürsten und Bürgern in erster Linie bevorzugten, so zu sagen praktischsten Zweig der Malerei.

Das Bildnis ist ja unter allen Aeufserungen der Kunst diejenige, die den persönlichen und gewissermafsen noch am wenigsten künstlerisch gebildeten Empfindungen des Darstellers am meisten entgegenkommt, und jenes für die Renaissancezeit charakteristische Erwachen der Persönlichkeit und der Freude an ihr und ihrer Ausbildung und Darstellung macht sich in dem lebhaften Bedürfnifs nach den zahlreichen Porträts, die gerade seit jener Zeit entstanden sind, auch am Niederrhein geltend.

Schon als junger Mann liefs sich Herzog Wilhelm von dem bekannten Maler und Formschneider Heinrich Aldegrever von Soest zeichnen und in Kupfer stechen. Auch einen Holzschnitt fertigte dieser Künstler von dem Porträt Herzog Wilhelms an, was insofern von Interesse ist, als man von ihm überhaupt nur drei Holzschnitte kennt, und dieser das einzige Porträt unter ihnen ist. Vielleicht hat der Besuch Holbeins in Cleve, der dort im Jahre 1539 die Schwester des Herzogs, Anna, im Auftrage des Königs Heinrich VIII. von England malte, die Anregung zu diesen Porträtzeichnungen Aldegrevers gegeben, denn Stich und Holzschnitt entstanden in den beiden folgenden Jahren. Dafs Aldegrever mit dem Herzog in dauernden Beziehungen stand, beweist der Umstand, dafs der vielseitige Künstler zwölf Jahre später für den Herzog von Cleve zwei Siegel lieferte, und in seinem Begleitbriefe von einem in Arbeit befindlichen Ringe spricht, der dem Herzog sicher gefallen werde.

Im Jahre 1546 hatte sich der Herzog mit Maria von Oesterreich vermählt, und in die Mitte der fünfziger Jahre fallen die Bildnisse des herzoglichen Paares in Lebensgröfse, die sich auf Schlofs Ambras in Tirol befinden. — Der Herzog ist hier mit einem langen braunen Bart gemalt, wie er sich in dieser Gröfse auf keinem andern Porträt findet. In dem geschmackvollen und reichen Costüm ist er ein Bild männlicher Schönheit, während die Herzogin in der steiferen Frauentracht weniger vortheilhaft aussieht.



JOHANN MALTHAIN
Bildnis des Herzogs Wilhelm III. von Jülich-Cleve-Berg

Von ihr besitzt auch die Akademie ein Brustbild aus früherer Zeit, das sie vielleicht noch als Braut darstellt, und das künstlerisch höher steht als das Ambraser Bild. Zahlreiche andere gestochene und gemalte Bildnisse dieses Fürstenpaares beweisen, dafs es die Kunst wenigstens nach dieser Richtung hin in Anspruch nahm.

Aus den letzten Regierungsjahren Herzog Wilhelms ist sogar ein eigener Hofmaler, Johann Malthain, nachzuweisen, der als solcher in den Procefsakten der Herzogin Jacobe genannt wird. Es ist dies also der erste namhafte und auch keineswegs unbedeutende Künstler, der in Düsseldorf gelebt und gearbeitet hat, wie einige noch mit ziemlicher Sicherheit ihm zuzuschreibende treffliche Porträts beweisen.

In der Kunstgeschichte war Malthain bisher nur als der Zeichner zweier von Swanenburg gestochenen Bildnisse des Herzogs Wilhelm und seines Sohnes Johann bekannt, aber wahrscheinlich ist er auch der Urheber der beiden gemalten Bildnisse dieser Fürsten, die sich im historischen Museum zu Düsseldorf befinden. Auch das höchst merkwürdige grofse Porträt der unglücklichen Markgräfin Jacobe von Baden, der Gemahlin des blödsinnigen Herzogs Johann, das erst vor einigen Jahren in der Akademie aufgefunden und restaurirt worden ist, hat wahrscheinlich er um 1590 gemalt. In dem Verhör, dem er, wie das ganze Hofgesinde in dem gegen Jacobe angestrengten Processe unterworfen wurde, hat er nämlich ausgesagt, dafs er den Herzog sowohl, wie die Herzogin des öfteren gemalt habe, und er nennt ausdrücklich ein Bild der Herzogin, das nach den Andeutungen, die er über dasselbe macht, das obengenannte sein mufs. Aus denselben Akten ist auch das bisher unbekannte Geburtsdatum Malthains bekannt geworden und der Name seines Vaters. Ersteres ist das Jahr 1550, und die Form des väterlichen Vornamens „Anthony“ läfst vermuthen, dafs der Künstler niederländischer Abkunft ist, worauf auch das Vorhandensein eines ihm neuerdings zugeschriebenen Bildes in der bis vor Kurzem in Brüssel befindlichen Galerie Arenberg hindeutet.



JOHANN MALTHAIN
Bildnis der Herzogin Jacobe von Baden

Man sollte glauben, dafs die Regierungszeit des geisteskranken Herzogs Johann Wilhelm fürstlicher Kunstpflege nicht besonders günstig gewesen wäre, und doch entstand während derselben das hervorragendste Werk architektonischer Bildhauerkunst, das Düsseldorf aus alter Zeit überhaupt aufzuweisen hat, nämlich das Grabdenkmal Herzog Wilhelms III. von Jülich, Cleve und Berg in der Lambertuskirche.

Der Name des ausführenden Künstlers war bis vor Kurzem noch unbekannt, nunmehr ist er durch die archivalischen Studien von Dr. Küch festgestellt, und die Kunst-



JOHANN SPILBERG
Bildnis des Herzogs Wolfgang Wilhelm von der Pfalz-Neuburg

geschichte damit um die Kenntnifs eines bisher vollständig unbekannten niederrheinischen Bildhauers bereichert worden. Es war Gerhard Scheben, der am 3. Januar 1582 das Bürgerrecht in Köln erwarb (also wohl auch kein geborener Düsseldorfer war) und im Jahre 1595 im Auftrage des herzoglichen Ministers Wilhelm von Waldenburg genannt Schenkern das Denkmal für den 1592 verstorbenen Herzog begann.

Schenkern ist als erbitterter Gegner der Herzogin Jacobe und als intellectueller Urheber ihrer Ermordung am 2.—3. September 1597 nicht sonderlich vortheilhaft in der Geschichte bekannt, aber sein Charakterbild erhält durch die Thatsache, dafs er seine Machtstellung benutzte, um seinem alten Herrn ein würdiges Denkmal zu setzen, eine wesentlich sympathischere Beleuchtung.

Das Denkmal stellt sich in seinem durch verschiedenfarbenen Marmor zu malerischer Wirkung gesteigerten Gesammteindruck als ein vortreffliches Werk jener Periode italienischer Hochrenaissance dar, die bereits die Anfänge des Barock durchfühlen läfst. Von grofser Schönheit und voll Leben ist die ruhende Gestalt des Herzogs, der weder als Todter, noch als Schlafender, sondern als ein von langer Wanderschaft ausruhender Kämpe dargestellt ist. In voller Rüstung, das blanke Schwert zur Seite, mit weitgeöffneten Augen geradeausblickend, scheint er auf das Wort des Herrn zu warten, das ihn zu neuen Thaten aufruft.

Mit dem Tode des kinderlosen Herzogs Johann Wilhelm war der Mannesstamm der cleveschen Herzöge erloschen, und die Herzogthümer Jülich, Berg und Ravenstein gingen auf den Schwager Johann Wilhelms, den Pfalzgrafen Philipp Ludwig von der Pfalz-Neuburg und nach dessen Tode 1614 auf dessen ältesten Sohn Wolfgang Wilhelm über.

Wolfgang Wilhelm war protestantisch, aber ihm schien Düsseldorf eine Messe werth; er wurde katholisch, verlegte seine Residenz nach Düsseldorf und trug hier bei seinem entschiedenen Interesse für die Kunst nicht wenig zur Pflege derselben bei. Freilich waren auch unter seiner Regierung Zeit- und Geldverhältnisse nicht danach angethan, dafs er seinen Neigungen in vollem Mafse hätte nachgehen können oder von den grofsen Künstlern, die seine Zeitgenossen waren, bedeutende Werke hätte erwerben können; aber dennoch hat er zu keiner Zeit und unter keinen Umständen versäumt, seine Liebe zur Kunst zu bethätigen. Seine Correspondenzen mit seiner von ihm sehr verehrten zweiten Gemahlin Catharine Charlotte von Pfalz-Zweibrücken von seinen vielen Reisen aus, geben davon untrügliche Beweise.

Zunächst war es die Architektur, die Lieblingskunst der Fürsten, der auch er ein grofses Interesse widmete; und wie er in Neuburg eine Kirche hatte umbauen lassen, so führte er in den Jahren 1622—1629 in Düsseldorf für die von ihm begünstigten Jesuiten die Andreaskirche auf.

Die Andreaskirche verdient in mehr als einer Hinsicht Beachtung. Gurlitts Behauptung, dafs dieselbe unverkennbar früher ein gothischer Langhausbau mit schmalen Seitenschiffen gewesen wäre, ist schon von Clemen zurückgewiesen und entbehrt jeder historischen Grundlage. Auch erinnert der Eindruck des Innern viel eher an romanische Bauweise. Es erscheint auch keineswegs als ausgeschlossen, dafs der Architekt, als welchen Küch mit grofser Wahrscheinlichkeit den Hofarchitekten Antonio Serro genannt Kraus vermutet, die Jesuitenkirche in Neuburg, welche sechs Jahre vor Beginn von St. Andreas beendet wurde und unverkennbar auf einen romanischen dreischiffigen Bau in der Anlage zurückgeht, sich zum Muster genommen habe. Die Aehnlichkeit im Aeufsern ist selbst bis auf Kleinigkeiten festzustellen. Nur hat die Andreaskirche statt des grofsen Thurmes an der Façade, wie in Neuburg, zwei Thürme an den Seiten des Chores, und diese Anordnung stimmt merkwürdig zu einem Gutachten, das Wolfgang Wilhelm früher zu dem Umbau der Neuburger Kirche gegeben hatte. Er hatte gesagt, man könnte mitten auf dem Dache eine Cupola aufführen, oder an beiden Seiten des Chores oder Angesichts feine leichte Thürme



GERHARD SCHEBEN
Grabdenkmal des Herzogs Wilhelm III. in der Lambertuskirche zu Düsseldorf



machen, und wenn dieser Vorschlag in Neuburg nicht zur Ausführung kam, so sehen wir ihn dafür zum Theil bei der Andreaskirche verwirklicht.

Mit dem Bau der Andreaskirche hatte sich Wolfgang Wilhelm aber keineswegs begnügt; zahlreiche Klöster und Profanbauten, die zum Theil allerdings nicht mehr vorhanden sind, geben Zeugnifs von dem Interesse, das er an der baulichen Ausgestaltung seiner Residenz nahm.

Und ebenso sehr wie die Architektur, pflegte dieser unermüdliche und um die Hebung seiner Länder wahrhaft väterlich besorgte Fürst auch die Malerei, allerdings auch hier von den engen Grenzen, welche durch die Verhältnisse bedingt waren, an einer ausgiebigen Förderung behindert. Die Malerei stand damals in den benachbarten Niederlanden in der höchsten Blüthe. Rubens und seine begabten Schüler füllten die heimischen Kirchen und die Sammlungen auswärtiger Kunstfreunde mit ihren prächtigen farbenfrohen Gemälden, und auch Wolfgang Wilhelm, der auf keiner seiner zahlreichen Reisen in die spanischen Niederlande versäumte, seinen künstlerischen Interessen nachzugehen, bestellte bei dem berühmten Malerfürsten für seine Kirche in Neuburg einige Altargemälde. Vier Briefe des Künstlers an den Pfalzgrafen sind noch im hiesigen Archiv erhalten und geben Zeugnifs von dem intimen Verhältnisse der beiden Männer zu einander. Einige Jahre später liefs sich der Herzog von van Dyck porträtiren, und dieses Bild ist heute noch eine Zierde der Münchener älteren Pinakothek.

Künstler wie Rubens oder van Dyck an seinen Hof zu ziehen, war Wolfgang Wilhelm bei seinen beschränkten Mitteln nicht möglich, aber er liefs es sich doch nicht nehmen, stets einen oder mehrere Hofmaler zu beschäftigen. Unter diesen ist denn auch Einer, der, wenn nicht Hervorragendes, so doch Achtenswerthes leistete, und insofern für uns von Bedeutung ist, als wir in ihm einen der ältesten der in Düsseldorf geborenen namhaften Maler zu verzeichnen haben. Es ist Johann Spilberg, und von den zahlreichen Bildnissen, die er während eines langen und, wie es scheint, arbeitsreichen Lebens schuf, sind hier noch eine Anzahl erhalten geblieben, die nach einigen Irrfahrten nunmehr grofsentheils in der Akademie aufbewahrt werden.

Johann Spilberg, geboren 1619 in Düsseldorf, entstammte einer Künstlerfamilie. Sein Onkel Gabriel, ebenfalls ein Düsseldorfer, hatte in Holland studirt und wurde Hofmaler des Königs von Spanien, lebte aber meist in den Niederlanden. Dessen Bruder Johann der Aeltere wirkte als Maler in Düsseldorf und war vielleicht nach Malthain Hofmaler des Herzogs Johann Wilhelm. Er zeichnete für den Kupferstecher und Maler C. de Passe sen. zahlreiche Bildnisse für eine Stammtafel des Jülicher Hauses, die im Jahre 1613 herausgegeben wurde. Von seinen sonstigen Arbeiten ist nichts bekannt. 1624 war er Diakon der reformirten Gemeinde. Johann Spilberg der Jüngere erfreute sich schon sehr früh der Protection des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm, der ihn zu Rubens in die Lehre geben wollte und ihm einen eigenhändigen Empfehlungsbrief an diesen gegeben haben soll. Spilberg aber hatte sich schon 1636 an Govaert Flinck in Amsterdam gewandt, unter dem er eine Zeit lang studirte, um dann sehr bald selbständige Arbeiten auszuführen. Unter diesen befindet sich eines der damals so beliebten Schützenstücke, das aber auch den Einflufs von v. d. Helst erkennen läfst. Nach siebenjährigem Aufenthalt in Amsterdam kehrte Spilberg in seine Vaterstadt zurück, in der er mit einigen Unterbrechungen bis zu seinem Tode im Jahre 1690 als Hofmaler dreier Herrscher thätig war.

Seine Hauptthätigkeit widmete er dem Bildnis, wenn er auch einige historische und kirchliche Bilder malte, so z. B. ein Altarblatt für die Remigiuskirche in Bonn, „die Bekehrung Chlodwigs nach der Schlacht bei Zülpich und dessen Taufe durch den heiligen Remigius“ darstellend.

Seine Porträts, von denen die aus seiner früheren Zeit die besten sind, haben einen besonderen historischen Werth deshalb, weil sie meist fürstliche Personen darstellen, die in Düsseldorf gelebt haben.

So entstanden schon ziemlich früh, bald nach seiner Rückkunft von Amsterdam, nämlich im Jahre 1648 die Bildnisse des alten Pfalzgrafen und seiner Gemahlin, dann im Verlauf der Jahre grofse Bilder von Wolfgang Wilhelms Sohn und Nachfolger Philipp Wilhelm, von dessen Gemahlinnen und ihrer zahlreichen Nachkommenschaft, meist lebensgrofse Gemälde in ganzer Figur, von denen einige jetzt in der Sammlung der Akademie aufbewahrt werden. Bemerkenswerth ist ein Bildnis der jungen Prinzessin Eleonora Magdalena als Braut des deutschen Kaisers Leopold und ein Jugendbild des Prinzen Johann Wilhelm, des nachmaligen Kurfürsten.

Johann Spilberg, der seit dem Jahre 1687 ein eigenes Haus in der Ritterstrafse besafs, hinterliefs mehrere Kinder, von denen sich ein Sohn Adrian und eine Tochter Adriana, beide zu Amsterdam geboren, in Düsseldorf der Malerei widmeten, ohne dafs von ihren Werken noch etwas Bemerkenswerthes übrig geblieben wäre. Adriana Spilberg heirathete auch einen Düssel-

dorfer Maler Wilhelm Brekvelt, der schon im Alter von 29 Jahren starb, worauf sie in zweiter Ehe den berühmten Eglon van der Neer heirathete.

Die Thätigkeit dieses letztgenannten Künstlers in Düsseldorf fällt aber schon in die Regierungszeit des Kurfürsten Johann Wilhelm. Wolfgang Wilhelms Sohn und Erbe, Philipp Wilhelm, war durch die kriegerischen Ereignisse während seiner Regierung, durch seine politischen Bestrebungen und durch den Umstand, dafs er mehr in Neuburg als in Düsseldorf residirte, kaum in der Lage, das künstlerische Leben in Düsseldorf beeinflussen zu können. Er begnügte sich wohl hauptsächlich damit, seine Gemahlin und seine zahlreichen Kinder durch Spilberg malen zu lassen, und seine Bauthätigkeit beschränkte sich im wesentlichen darauf, dafs er für die Franziskaner eine Klosterkirche an der Stelle der jetzigen Maxkirche errichtete.



JOHANN SPILBERG
Bildnis des Herzogs Philipp Wilhelm



JOHANN SPILBERG
Bildnis der Herzogin Elisabeth Amalie Magdalene von Hessen-Darmstadt, Gemahlin Philipp Wilhelms

Ist nun also im Laufe der Jahrhunderte manches Werk der bildenden Kunst in Düsseldorf entstanden, fand sich in Wolfgang Wilhelm ein eifriger Gönner der Malerei und hatten auch schon einzelne Maler ihre Wohnung in der herzoglichen Residenz, so berechtigt Alles das doch kaum, von einem eigentlichen Kunstleben zu sprechen, denn das, was hier entstand, ging nicht darüber hinaus, ja erreichte kaum das, was in andern kleinen Residenzen zu jener Zeit gebaut oder gemalt zu werden pflegte.

Eine wirkliche, consequente Kunstpflege, die trotz ihrer kurzen Dauer, trotz der später eingetretenen langen Unterbrechung und ihrer immerhin fragmentarischen Natur doch den Grund zu der künstlerischen Bedeutung Düsseldorfs auch in unserem Jahrhundert gelegt hat, beginnt erst, dann aber auch mit grofser Energie unter dem Sohn und Nachfolger Philipp Wilhelms, unter dem Kurfürsten Johann Wilhelm, der die künstlerischen Neigungen seines Grofsvaters geerbt und in hohem Mafse ausgebildet hatte.

Johann Wilhelm gebührt deshalb der Ruhm, der eigentliche Gründer der Düsseldorfer Kunst zu sein, wenn auch der spätere Entwicklungsgang andere und ungeahnte Wege einschlug.



JOHANN SPILBERG
Bildnis Johann Wilhelms als Prinz

Johann Wilhelm fand bei seinem Regierungsantritt 1690 zur Ausführung seiner grofsartigen Pläne wenig genug Gehülfen vor. Spilberg war ein alter Mann, doch wirkte neben ihm bereits seit dem Jahre 1682 ebenfalls als Hofmaler ein überaus geschickter und energischer Künstler, der in Roermond am 2. März 1656 geborene Johann Franz Douven, in dem der junge Kurfürst ein verständnifsvolles und gewandtes Werkzeug für eine seiner Lieblingsideen fand. Es war dies die Anlage einer Bildersammlung in grofsem Stil, bei der dem jungen Fürsten ebenso, wie bei einem anderen Projecte, das ihn lange, aber leider vergeblich beschäftigt hat, das Vorbild des Pariser Hofes vorgeschwebt hatte.

Bei dem Plane einer Galeriegründung mag den Kurfürsten wohl auch das Gefühl geleitet haben, dafs für eine Kunstblüthe als fruchtbarster Boden eine Sammlung anregender Vorbilder nöthig sei, wie das ja dem eklektischen Charakter der ganzen damaligen Cultur durchaus entsprach. Und so begann er zwei Jahre nach seiner Thronbesteigung durch Douven und später durch zahlreiche andere Agenten in den Niederlanden und in Deutschland Bilder aller Art ankaufen zu lassen, wobei er ohne Zweifel einen vortrefflichen Geschmack entwickelte und in überraschend kurzer Zeit die berühmte Düsseldorfer Galerie zusammenbrachte. Seine zweite Vermählung mit Maria Anna Louisa Aloisia de' Medici, Tochter des Grofsherzogs Cosimo III. von Toscana, gab durch diese Verbindung Düsseldorfs mit der künstlerischen Hauptstadt Italiens neue Anregungen der verschiedensten Art. Nicht nur brachte die italienische Prinzessin ihrem Gemahl eine Anzahl werthvoller Bilder als Brautgabe mit, sondern es ergab sich für den Kurfürsten durch die neugewonnenen Beziehungen auch die Möglichkeit, einen zweiten Plan zu verwirklichen. Dies war die Anlage einer Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Sculpturen, zu deren Abformung in Italien er die Erlaubnifs wohl durch den Einflufs seines Schwiegervaters erhielt. Vierzehn der geschicktesten Gipsgiefser beschäftigten sich über sieben Jahre mit dem Abformen einiger Hundert der hervorragendsten antiken Statuen, Gruppen und Reliefs. Diese Sammlung von Gipsabgüssen, die für Düsseldorf von nicht geringer Bedeutung hätte sein können, hatte aber ein höchst klägliches Schicksal. Kaum war der geringste Theil der Formen ausgegossen, als Johann Wilhelm starb, und sein Nachfolger, der von der Kunstliebe seiner Vorgänger wenig genug geerbt hatte, mit dem Giefsen einhalten liefs. Später wurden die kostbaren Formen und vielleicht auch ein Theil der gegossenen Figuren zum Ausfüllen der Hohlwege in der Umgegend von Düsseldorf benutzt. Der Rest wurde unter Karl Theodor nach Mannheim gebracht.

Aber nicht nur Bilder und Gipsabgüsse sammelte der kunstliebende Fürst, er war, was für das künstlerische Leben in Düsseldorf jedenfalls wichtiger war, auch darauf bedacht, Künstler an seinen Hof zu ziehen, und so entwickelte sich in Düsseldorf ein überaus reges Schaffen. Es lag allerdings in der Natur der Sache und in dem nach dem Tode des Kurfürsten eintretenden jähen Wechsel, dafs diese im Verhältnifs zu der Kleinheit und Armuth der Stadt und des ganzen Landes übertrieben umfangreiche Thätigkeit zahlreicher und unter sich sehr verschiedener Künstler zu keinem einheitlichen Resultat, vor allem nicht zur Begründung einer eigenen Schule führen konnte. Waren doch bis auf Spilberg alle diese Künstler aus der Fremde gekommen und bis auf wenige Ausnahmen nur darauf bedacht, möglichst schnell viel Geld zu verdienen, um dann dem immerhin kleinlichen und bis auf den Hof, oder eigentlich nur bis auf den Kurfürsten der Kunst durchaus fremd gegenüberstehenden Düsseldorf wieder den Rücken zu kehren. Der Adel der Umgegend hatte kaum ein Interesse für die Kunst, und die Bürgerschaft war zum allergröfsten Theil viel zu arm, um sich ein solches gestatten zu können. Die socialen Verhältnisse waren überhaupt zu jener Zeit in den Landen des Kurfürsten so trauriger Art, dafs ihm selbst von

Standesgenossen seine ungeheuren Aufwendungen für die Kunst aufs schwerste verdacht wurden und sein zweiter Nachfolger Karl Theodor von Sulzbach später die Bilderrechnungen verbrennen liefs, damit die Nachwelt nicht den gemachten Aufwand erfahren sollte.

So sind denn auch die Spuren jener kurzen Kunstblüthe in Düsseldorf heute betrübt geringe; bis auf einige Bildnisse von Spilberg und Douven, einige fast ganz ruinirte Wandmalereien der italienischen Künstler, welche wohl durch die Kurfürstin nach Düsseldorf gekommen waren und fast nur für den Hof gearbeitet hatten, sowie einige plastische Arbeiten ist fast Alles wieder verschwunden, denn auch das, was der Kurfürst gesammelt und für seine Sammlung hatte malen lassen, die berühmte Galerie, ging noch im XIX. Jahrhundert für Düsseldorf auf immer verloren.

Am wenigsten Glück hatte der Kurfürst mit seinem grofsartigsten Plan, dem eines ungeheuern Schlofsbaues, der aus Mangel an Geldmitteln nicht über die papierene Existenz hinaus kam. Die zahlreichen, zum Theil phantastischen Pläne des Kurfürsten, seine ungeheueren Ausgaben für seine Maler und Bildhauer, für eine italienische Oper u. s. w. hatten die Stände so erbittert, dafs sie rundweg alle Mittel für den Schlofsbau verweigerten, die sie wahrscheinlich auch nicht hätten aufbringen können. So fiel das Project, und der Kurfürst mufste sich damit begnügen, durch seinen Architekten Alberti das kleinere Schlofs Bensberg aufführen zu lassen. Der im historischen Museum noch erhaltene Plan des italienischen Architekten von dem ersten Project giebt aber einen vollkommenen Begriff von der Grofsartigkeit des Unternehmens, und Clemen sagt mit Recht von ihm, dafs es an Einheitlichkeit und Symmetrie der Anlage unter allen Schlofsbauprojecten der Zeit in erster Linie stehe.

Mehr Erfolg hatte der Kurfürst mit einem anderen Plan, von dem weiter unten die Rede sein wird, dem ein Werk entstammt, das noch heute in Düsseldorf vorhanden ist und fast als Einziges das Andenken an den merkwürdigen Fürsten und seine Kunstpflege bis auf unsere Tage erhalten hat und hoffentlich für alle Zeiten erhalten wird.



EGLON VAN DER NEER
Bildnis der Prinzessin Maria Anna von Pfalz-Neuburg

Spilberg war, um auf die Malerei in Düsseldorf unter der Regierung Johann Wilhelms zurückzukommen, kurz nach der Thronbesteigung des Kurfürsten gestorben. Der spätere Gatte seiner Tochter, Eglon van der Neer, kam erst einige Jahre nachher nach Düsseldorf, war aber damals künstlerisch schon ziemlich heruntergekommen. Finanzielle Bedrängnisse aller Art, und die Sorge für eine überaus grofse Familie hatten ihn gezwungen, um das Brot zu arbeiten, und dies erklärt zum Theil auch seine Vielseitigkeit, die sich gleichermafsen auf Landschaftsbilder, wie auf Porträts erstreckte, eine damals jedenfalls ungewöhnliche Erscheinung. Erwähnenswerth ist ein Porträt der Königin Maria Anna, der fünften Schwester des Kurfürsten, die 1690 den König Karl II. von Spanien heirathete. Jedenfalls war es dies Bild, das dem Künstler den Titel eines spanischen Hofmalers eintrug, ohne dafs er je in Madrid gewesen wäre. Es befindet sich jetzt in der Königlich bayrischen Staatsgalerie in Speyer. Eglon van der Neer starb hochangesehen im Jahre 1703. Seine Wittwe, Adriana geborene Spilberg, malte ebenfalls bis an ihr Lebensende in Düsseldorf.

Am fruchtbarsten war der später zum Ritter erhobene Johann Franz Douven, der schon früh für einen der glücklichsten und begabtesten Porträtmaler galt und namentlich zahlreiche fürstliche Herrschaften malte. Noch vor der Thronbesteigung Johann Wilhelms hatte er diesen nach Wien begleitet, wo die Düsseldorfer Prinzessin Eleonore als Kaiserin residirte, und dort sie und



JOHANN FRANZ DOUVEN
Selbstbildnis

den Kaiser gemalt. Zahlreiche Grofse des Hofes folgten nach und Douven reiste nun mehrmals zwischen Wien und Düsseldorf hin und her, da er an beiden Orten mit Aufträgen überhäuft war. So malte er die Königin Maria Sophia, vierte Schwester Johann Wilhelms, als sie sich mit dem König von Portugal verlobte, ebenso die spätere Königin von Spanien.

Auch nach Modena und Florenz wurde er gesandt, um dort Porträts zu malen, die seinen Ruf auch in diesen Städten begründeten. In Florenz wurde er sogar aufgefordert, sein Selbstporträt für den dortigen Malersaal zu malen, eine Ehre, die bis auf unsere Tage nur wenigen hervorragenden Künstlern zu Theil wird, aus Düsseldorf z. B. seit jener Zeit erst wieder Ed. von Gebhardt und Benjamin Vautier. Eine äufserst reizvolle und interessante kleine Skizze zu diesem Selbstporträt des Douven wurde vor einigen Jahren in der Sammlung der Akademie entdeckt. Sie ist auch insofern von Interesse, als sie die Porträts des Kurfürsten Johann Wilhelm und seiner zweiten Gemahlin enthält. Douven mit der Palette in der linken Hand weist auf die beiden Porträts hin. Sie sind als ein Bild gedacht, an dem er eben arbeitet. Schliefslich nahm Douven wieder festen Wohnsitz in Düsseldorf, nachdem Johann Wilhelm die österreichische Prinzessin Maria Anna Josepha geheirathet und in Düsseldorf als Statthalter der jülich-bergischen Lande seinen glänzenden Hofhalt zu führen begonnen hatte. Als zwei Jahre nach dem 1689 erfolgten Tode der Kurfürstin Johann Wilhelm die toskanische Prinzessin geheirathet hatte, malte Douven ein grofses, mit dem ganzen Ueberschwang der Zeit aufgefafstes Doppelporträt des Herrscherpaares für Florenz. Eine Copie dieses Bildes befindet sich im Düsseldorfer historischen Museum als Geschenk S. K. H. des Prinzen Georg von Preufsen. Douven soll während seiner langen Thätigkeit, er starb 1727, drei Kaiser, drei Kaiserinnen, fünf Könige und sieben Königinnen gemalt haben, aufserdem eine grofse Anzahl von Prinzen und Prinzessinnen. Aber auch für Privatleute war der fruchtbare Künstler thätig, und er ist wohl der einzige der alten Düsseldorfer Maler, von denen sich in Düsseldorfer Privatbesitz noch Bildnisse mit einiger Sicherheit nachweisen lassen, da seine Malerei, die leicht und elegant war, sowie seine blühenden, oft etwas bunten Farben ihn leicht erkennen lassen.

Auch Blumenstücke und Figurenbilder malte Douven. So befand sich in der Galerie des Kurfürsten aufser einem grofsen Reiterporträt Johann Wilhelms und einem Bildnis des Kapellmeisters Abbé Moratelli ein gröfseres Bild: „Armida bekränzt die Waffen Rinaldos“.

Im Jahre 1696 hatte der Kurfürst bei seiner Reise in den Haag, die er mit seiner ganzen Familie und grofsem Hofstaat unternommen hatte, den Maler Adrian van der Werff kennen gelernt, von dem er bereits ein Bild besafs.

Adrian van der Werffs Name gehört der niederländischen Kunstgeschichte an. Bei Lebzeiten überaus hochgeschätzt und gefeiert, weist man ihm heute eine ziemlich geringe Stellung an, die der jetzigen Schätzung der damaligen, dem Manierismus verfallenen holländischen und französischen Kunst entspricht. Adrian van der Werff war unter diesen Manieristen einer der elegantesten und deshalb schlimmsten. Die Härte seiner Malerei, der elfenbeinerne Glanz und die porzellanartige Glätte seiner Farbe, die damals das Entzücken seiner Verehrer bildete, unter denen sich sogar auch Friedrich der Grofse befand, wirkt heute wenig erfreulich; die gezierte Haltung seiner Figuren, das Theatermäfsige ihrer Gewandung ist ebenfalls ebenso charakteristisch für den Geschmack jener Zeit, wie unerquicklich für den heutigen. Aber van der Werff war ein berühmter Mann, und dem Kurfürsten gefielen nicht nur seine Bilder aufserordentlich, er hatte auch den

Ehrgeiz, ihn an seinen Hof zu ziehen. Da aber van der Werff sich nicht ganz von seiner Heimath trennen wollte, so entstand ein Vertrag, demzufolge er die eine Hälfte des Jahres in Düsseldorf



ADRIAN VAN DER WERFF
Huldigung der Künste vor den Bildnissen des Kurfürsten Johann Wilhelm und der Kurfürstin

und die andere in Rotterdam zubringen sollte, bis er sich endlich 1703 bewegen liefs, für eine längere Zeit in Düsseldorf zu bleiben, als ihm nämlich der Kurfürst den Auftrag gab, eine Serie von 15 zusammengehörigen Bildern, „die Geheimnisse des Rosenkranzes," zu malen.



JAN WEENIX
Stillleben mit dem Pfau

Der Künstler wurde von seinem fürstlichen Gönner mit Geld und Ehren überschüttet und so reichlich mit Aufträgen bedacht, dafs er kaum für andere Liebhaber Bilder malen konnte. In der Düsseldorfer Galerie befanden sich 25 Gemälde von seiner Hand, fast alle von kleineren Gröfsenverhältnissen, darunter die Porträts des Kurfürsten und der Kurfürstin in ganzer Figur, aber unter Lebensgröfse. Eine „Huldigung der Künste" vor dem Bildnifs des Kurfürsten, die van der Werff als Zugabe zu den 15 Bildern aus dem Leben Jesu und der Maria gemalt hatte, kam erst nach dem Tode Johann Wilhelms nach Düsseldorf.

Auch ein zweiter niederländischer Künstler, der einige Jahre in Düsseldorf und auch in Bensberg für den Kurfürsten malte, hat eine ehrenvolle Stelle in der niederländischen Kunstgeschichte, ohne dafs er in Düsseldorf irgend einen Schüler oder auch nur Nachahmer gefunden hätte. Es war dies der Jagdmaler Jan Weenix, der in den Jahren 1712—14 zwei grofse Stillleben für die Galerie und etwa 20 gröfsere und kleinere decorative Gemälde für das Jagdschlofs Bensberg malte, die jetzt ebenso, wie die Galeriebilder, sich in Bayern in verschiedenen Sammlungen befinden. Das Gedächtnifs an diese Arbeiten ist weiteren Kreisen durch die begeisterte Schilderung Goethes erhalten geblieben, die von dessen Besuch des Schlosses am 24. Juli 1774 herstammt. „Was mich daselbst über die Mafsen entzückte," schrieb er in ‚Dichtung und Wahrheit', „waren die Wandverzierungen durch Weenix. Wohlgeordnet lagen alle Thiere, welche die Jagd nur liefern kann, rings umher auf dem Sockel einer grofsen Säulenhalle; über sie hinaus sah man in eine weite Landschaft" u. s. w. u. s. w. Es ist nicht unmöglich, dafs eine halbzerstörte Leinwand, die sich im Vorrath der Akademie befindet, zu diesen Wandgemälden gehörte und so das einzige traurige Ueberbleibsel dieser Herrlichkeit in Düsseldorf bildet.

Noch eine Reihe von niederländischen und einheimischen Künstlern wird genannt, aber ihre Spuren sind aus Düsseldorf verschwunden. Strauven bespricht in seinem kleinen Buche ihre Wirksamkeit in eingehender Weise. Es waren hauptsächlich Gottfried Schalken, der vier gröfsere Bilder für die Galerie malte. Er lebte lange Zeit in einem Hause in der Flingerstrafse in Düsseldorf, und die Tradition hat seinen Namen noch im Volke erhalten. Antoon Schoonians war bis zum Tode des Kurfürsten in Düsseldorf ansässig. Die Galerie besafs von ihm sieben Bilder. Johann van Kessel war als Decorationsmaler im Schlosse thätig. Bekannter als die Maler van der



RACHEL RUYSCH
Blumenstück

Meyn und Jan Nickelen, dieser mit seinem Schwiegersohn W. Troost und seiner Tochter Jacobe Maria, die Blumen malte, ist die Stilllebenmalerin und kurfürstliche Hofmalerin Rachel Ruysch, an die wenigstens ein Stillleben in der Sammlung der Akademie noch erinnert.

Aufser diesen mehr oder weniger hervorragenden niederländischen Malern hatte der Kurfürst, wohl infolge des Einflusses seiner Gemahlin, der ja auch dem damaligen Geschmack entsprach, eine Anzahl italienischer Künstler an seinen Hof gezogen. Es lag in der Natur der Sache, dafs diese in Düsseldorf noch weniger heimisch wurden, als die Holländer; gehörten sie doch zum Theil zu jenen Künstlern, die, mit aufserordentlicher Gewandtheit und Fingerfertigkeit begabt, von Hof zu Hof reisten, um in den Schlössern und Kirchen Wände und Decken mit allegorischen Bildern zu bedeckten. Man darf nun bei diesen Decorationen nicht an die famosen Fresken Tiepolos denken, der diese Theatermalerei später zur wirklichen Kunst erhob und sie wenigstens bis nach Süddeutschland heraufbrachte. Im Vergleich zu ihm waren seine Vorgänger Antonio Pellegrini aus Padua, A. Bernardi aus Bologna, Antonio Milanesi aus Mailand und einige Andere, die am Niederrhein ihr Wesen trieben, im Düsseldorfer Schlofs, in Bensberg, in einigen Düsseldorfer Häusern und Kirchen Decken und Wände bemalten, doch nur sehr untergeordnete Geister, und ihre Landsleute, die sich mit Staffeleibildern begnügten, standen nicht viel höher.

Einen gewissen Namen hat sich noch Antonio Bellucci aus Venedig bewahrt, von dem die alte Galerie drei Bilder besafs. Ein ehemals in Bensberg befindliches hängt noch heute in der Düsseldorfer Akademie; das figurenreiche Bild der sogenannten Vermählung Johann Wilhelms, das vielleicht auch in Düsseldorf entstand, befindet sich jetzt in Augsburg, stellt aber wohl die Vermählung eines anderen Prinzen des neuburgischen Hauses dar.

Mehr noch malte Domenico Zanetti, der mit vier zum Theil sehr grofsen Bildern in der Galerie vertreten war. Ein kleines Bild von ihm ist ebenfalls noch in der Akademie erhalten geblieben, und es ist sehr nett zu beobachten, wie der Wechsel der Zeiten und der Anschauungen die ziemlich schwache Skizze bald schätzte, bald auf den Speicher verbannte, sie aber doch verschont hat und nur der Benennung seinen Stempel aufdrückte. Der Krahesche Katalog nennt das Bild in der allegorisirenden Weise jener Tage den „Triumph der Tugend über das Laster“, der Klassicist Schäffer sieht auf ihm „Amor, von den Göttern umgeben, hält Gericht“ und der



ANTONIO BELLUCCI
Vermählung des Prinzen Johann Wilhelm



GABRIEL VON GRUPELLO
Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm zu Düsseldorf

fromme Andreas Müller macht in einem Verzeichnifs aus dem „verkappten Teufel“ Amor ganz im Sinne der Kirche das „triumphirende Christkind“.

Von dem Interesse des Kurfürsten für plastische Arbeiten ist schon die Rede gewesen, aber sein Ehrgeiz als Mäcen wollte sich an blofsen Gipsabgüssen nicht genügen lassen. Ein Project, das ihn, wie es scheint, schon früh beschäftigte, legte ihm die Berufung eines bedeutenden Bildhauers an seinen Hof nahe, und wenn dieses Project mehr noch als irgend ein anderes von persönlicher Eitelkeit eingegeben war, so ist es merkwürdig genug, dafs seine Ausführung von alle dem, was unter der Herrschaft des Kurfürsten in Düsseldorf an Kunstwerken geschaffen und gesammelt wurde, fast allein übrig geblieben ist. Es ist das förmlich zum Wahrzeichen Düsseldorfs gewordene Reiterstandbild des Fürsten auf dem Markte, das besser als seine ehrgeizigen, zum Theil recht phantastischen politischen Pläne z. B. sein armenisches Kaiserthum, besser als seine unleugbaren grofsen Verdienste als Kunstfreund und Sammler seinen Namen, seine Erinnerung und sein Bild der Nachwelt übermittelt hat und sie nach menschlichem Ermessen auch für weitere Jahrhunderte im Gedächtnifs des Volkes wird weiterleben lassen.

Es ist sehr wahrscheinlich, dafs die Errichtung eines Reiterstandbildes von Johann Wilhelm schon sehr früh, bald nach seiner Thronbesteigung ins Auge gefafst worden ist, aber die erste Schwierigkeit lag darin, einen geeigneten Mann für die Ausführung zu gewinnen. Die Zeit der grofsen Bildhauer war ja eigentlich vorüber, und es war fast noch mehr, wie in der Malerei, eine handwerksmäfsige Routine in der Plastik an die Stelle wirklicher Kunst getreten. Mit Frankreich, wo grofse Aufgaben eine Reihe tüchtiger Künstler herangebildet hatten, hatte der Kurfürst keine Beziehungen angeknüpft. Entweder hatten die räuberischen Einfälle in die Pfalz sein landesväterliches Gefühl verletzt, oder aber, was wahrscheinlicher ist, die Franzosen verschmähten es, den barbarischen Norden aufzusuchen, solange sie in Paris doch lohnendere Aufträge fanden. So richtete denn Johann Wilhelm seinen Blick wieder auf die Niederlande und schliefslich fand er in Brüssel den gesuchten Mann in dem Hofbildhauer Karls II. von Spanien, Gabriel von Grupello.

Grupello hatte sich durch verschiedene bedeutende Arbeiten nicht nur seinen Titel, sondern auch einen bedeutenden Ruf als Künstler erworben, und es ist schon deshalb anzunehmen, dafs nur die Aussicht auf eine ganz aufserordentliche Aufgabe ihn von Brüssel, neben Antwerpen der bedeutendsten Kunststadt der südlichen Niederlande, nach Düsseldorf locken konnte, um so mehr, als er schon im vorgerückten Mannesalter stand, als er 1695 dem Ruf des Kurfürsten folgte.



GABRIEL VON GRUPELLO
Entwurf zum Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm

Gabriel Grupello wurde geboren am 22. Mai 1644 in Grammont als Sohn eines spanischen Offiziers italienischer Abkunft. Seine künstlerischen Studien machte er wahrscheinlich bei dem älteren Quellinus in Antwerpen, dann aber ging er nach Paris, um sich schliefslich in Brüssel niederzulassen. Im Jahre 1673 wurde er Meister der Gilde und, wie erwähnt, Hofbildhauer des Königs von Spanien, des damaligen Herrn der südlichen Niederlande. Von den in Brüssel entstandenen Arbeiten ist eine der umfangreichsten ein Marmorbrunnen für den jetzt verbrannten Versammlungssaal der Fischergilde in Brüssel (jetzt im dortigen Museum).

Nach seiner Uebersiedelung nach Düsseldorf, die er wohl als eine endgültige betrachtet hat, begannen wahrscheinlich schon gleich die Vorarbeiten für das Reiterstandbild des Kurfürsten, das allerdings zu Anfang bedeutend grofsartiger geplant war. Aber der Unstern, der über allen Plänen des Kurfürsten schwebte, liefs auch diesen Plan nicht in der anfänglichen Gestalt zur Ausführung kommen, und auch hier wieder war es der Geldmangel, die uralte deutsche, noch heute die Entwicklung der Kunst hemmende



GABRIEL VON GRUPELLO
Marmorbüste des Kurfürsten Johann Wilhelm

Krankheit, welche verhinderte, dafs Düsseldorf eines der grofsartigsten Reiterstandbilder sein nennen sollte.

Im Kupferstichcabinet der Akademie befindet sich eine Reihe Originalzeichnungen Grupellos, die ohne Zweifel flüchtige Entwürfe zu dem ersten Gedanken des Reiterstandbildes sind und im Verein mit gewissen anderen Notizen ein Bild von der projectirten Anlage ermöglichen. Hiernach spielte der Unterbau des Denkmals eine Hauptrolle, und es scheint, dafs derselbe als Brunnen gedacht war. Zwischen vier grofsen, wohl halbrund gestalteten Becken sollten sich auf starken Voluten die Eckpfeiler des viereckigen Mittelbaues erheben, der nach oben bogenförmig abschlofs, um auf einer kuppelförmigen Spitze die eigentliche Reiterstatue zu tragen. Das Pferd derselben sollte in lebhafter Stellung, sich bäumend, dargestellt werden. Die Wände des Mittelbaues, die vielleicht zu Nischen vertieft gedacht waren, sollten unten von vier grofsen Löwen, welche die „Hauptlaster" unterdrücken, flankirt werden und darüber eine in Relief ausgeführte oder ganz plastische Gruppe erhalten. Auf der Spitze der in Rustika aufgeführten Eckpfeiler sollten sich Amoretten tummeln, auf halber Höhe Trophäen angebracht und auf den volutenförmigen Untersätzen wieder freischwebende Figuren oder Gruppen aufgestellt werden.

Wie weit dieser Plan gediehen war, geht daraus hervor, dafs die Modelle der vier Löwen schon hergestellt waren und noch nach der Aufstellung des Denkmals in seiner bescheideneren Form gegossen und an dem Sockel angebracht werden sollten. Diese Modelle wurden noch im Jahre 1774 an den vier Ecken eines Weihers in dem neuangelegten Hofgarten aufgestellt, „aber es dauerte nicht lange, so fielen sie ganz auseinander", wie ein Zeitgenosse, der Kupferstecher Langenhöffel, erzählt.

Zu einer der Gruppen oder Reliefs, die sich nach dem ersten oben geschilderten Entwurf über den Löwen befinden sollten, ist ebenfalls noch eine Zeichnung vorhanden, und mehrere Blätter beschäftigen sich mit der Statue selbst, die in verschiedener Haltung des Pferdes skizzirt ist.

Wie schon bemerkt und wie aus der heutigen Gestalt des Denkmals zur Genüge bekannt ist, kamen die prachtvollen und höchst malerischen Pläne nicht zur Ausführung, und der Kurfürst mufste sich begnügen, sein ehernes Bild zu Pferde auf einem einfachen Sockel gleich dem heutigen aufstellen zu lassen. Wie über die einzelnen Phasen der Ausführung keine näheren Daten bekannt sind, so fehlt es auch an der Kenntnifs des Jahres des endgültigen Abschlusses und der Aufstellung des Denkmals. Es geschah letztere entweder 1710 oder 1711. Die Angabe von 1705 ist in Anbetracht der grofsen Schwierigkeiten,



GABRIEL VON GRUPELLO
Bronzestatuette des Kurfürsten Johann Wilhelm

die zu überwinden waren, wohl zurückzuweisen. Immerhin mufs die Arbeit im Jahre 1708 schon zur Zufriedenheit des Kurfürsten vorgeschritten gewesen sein, da er damals seinem Hofstatuarius das Haus Markt Nr. 8 zum Geschenk machte, unter Befreiung von allen Real- und Personallasten. Jetzt befindet sich in diesem Hause, dem späteren „Gouvernementsgebäude“, das Polizeiamt, aber die beiden allegorischen Büsten über der Thüre, die zweifellos aus Grupellos Giefserei stammen, erinnern noch an den einstigen Besitzer. Diese Giefserei selbst hatte an der Stelle des alten Theaters, des jetzigen Rathhausneubaues, gestanden. Grupello hat in den beiden Decennien, die er unter Johann Wilhelm in Düsseldorf zubrachte, eine aufserordentlich grofse Anzahl von Kunstwerken der verschiedensten Art in Bronze, Marmor und Thon geschaffen, von denen das Meiste verloren gegangen, Einiges in Mannheim, Schwetzingen, das Wenigste in Düsseldorf erhalten geblieben ist. Unter diesen letzten Werken sind von grofser Schönheit die beiden Marmorbüsten des Kurfürsten und seiner Gemahlin, die ehemals in der Galerie standen und jetzt die akademische Aula schmücken. In ihrer lebendigen Auffassung, der eminent malerischen und decorativen Anordnung und Ausführung des Costüms, gehören sie wohl zu dem Besten, was von dem Künstler noch bekannt ist. Nicht minder interessant in Bezug auf malerischen Aufbau ist die Bronzestatuette des Kurfürsten auf hohem, mit allegorischem Beiwerk etwas überladenem Sockel, die sich jetzt ebenfalls in der Akademie befindet. Vielleicht ist die kleine, mit grofser technischer Geschicklichkeit ausgeführte Arbeit eine Skizze zu dem im Hofe der Kunstgewerbeschule stehenden Standbild, dessen Figur allerdings nur handwerksmäfsig in Marmor ausgeführt ist und deren Sockel aus viel späterer Zeit stammt. Eine kleine Bronzebüste der Kurfürstin Maria Louise de Medici ist merkwürdig wegen der sich bereits bemerkbar machenden Stilwandlung.



GABRIEL VON GRUPELLO
Marmorbüste der Kurfürstin Maria Anna Louise Aloysia

GABRIEL VON GRUPELLO
Kleine Bronzebüste der Kurfürstin Maria Anna Louise Aloysia

Der am 8. Juni 1716 erfolgte Tod des Kurfürsten machte der lebhaften und vielseitigen künstlerischen Thätigkeit in Düsseldorf ein jähes Ende. Sein Bruder und Nachfolger Karl Philipp hatte für Düsseldorf und seine Kunst nicht das geringste Interesse. In dem an und für sich löblichen Bestreben, die durch die verhältnifsmäfsig grofsen Ausgaben seines Vorgängers vollkommen zerrütteten Finanzen seiner Länder wieder, so gut es gehen wollte, zu verbessern, entliefs er sämmtliche Künstler, machte alle Bestellungen rückgängig und schleppte, da er die Residenz von Düsseldorf verlegte, alle Möbel, Kostbarkeiten und die meisten Kunstwerke aus Düsseldorf fort. Ein grofser Brunnen, den Grupello für den Galerieplatz nahezu vollendet hatte, wurde nach Mannheim gebracht und dort aufgestellt, und selbst die Reiterstatue sollte auseinander gesägt und forttransportirt werden. Nur den flehentlichen Bitten der Bürgerschaft gelang es, dies zu verhindern. Die Galerie entging der Fortschaffung nur, weil es in Neuburg, Mannheim oder Heidelberg, den drei Residenzen, die Karl Philipp nacheinander bezog, an geeigneten Räumlichkeiten für sie mangelte.

Die zahlreichen fremden Künstler, die Johann Wilhelm um sich versammelt hatte, stoben auseinander, da die Armuth der Bürgerschaft ihnen keine Aufträge versprach. Van der Werff befand sich schon in Rotterdam und sandte nur noch das erwähnte letzte Bild, die Apotheose des kurfürstlichen Paares.

Douven scheint allerdings die letzten zehn Jahre seines Lebens in Düsseldorf geblieben zu sein, wo er 1727 starb, aber sein Sohn Franz Bartholomaeus ging in die Dienste des Kurfürsten von Köln. Auch Grupello blieb noch eine Zeit lang in Düsseldorf, wo er indessen nichts mehr geschaffen zu haben scheint. Er war allerdings beim Tode seines Gönners schon ein alter Mann und zog sich auch bald auf ein seiner Tochter gehöriges Gut bei Aachen zurück, wo er 1730 im 87. Lebensjahre starb. Sogar die Kurfürstin hielt es in dem verödeten und alles höfischen Glanzes beraubten Düsseldorf nicht lange mehr aus und ging 1717 nach Florenz an den Hof ihres Vaters zurück, wo sie 1743 starb.



GABRIEL VON GRUPELLO
Bildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm

II. Kapitel

Die kurfürstliche Akademie



POMPEO BATTONI
Bildnis des Kurfürsten Karl Theodor

EINE Wendung zum Besseren trat erst unter der Regierung des nächsten Kurfürsten Karl Theodor von Sulzbach ein, der als Neffe der Tochter seines ohne Nachfolger gestorbenen Vorgängers Karl Philipp im Jahre 1742 die Pfalz und somit auch die jülich-clevesschen Lande erhielt.

Der Stadt Düsseldorf wohlwollender gesinnt, als Karl Philipp, verlegte er seine Residenz wenigstens zeitweise hierher, und wenn er auch kein so energisches und selbständiges Kunstinteresse besafs, wie Johann Wilhelm, so fand doch unter seiner Regierung die Gründung desjenigen Instituts statt, an das die ganze spätere Düsseldorfer Kunst anknüpft.

Die eigentliche Seele dieses grundlegenden Vorgehens war ein Maler und zwar ein geborener Düsseldorfer; und so wenig er als Künstler bedeutete, so ist doch nach dem Kurfürsten Johann Wilhelm er als der zweite Begründer der Düsseldorfer Kunst anzusehen. Wilhelm (nicht Johann) Lambert Krahe wurde im Jahre 1712 geboren und führte ein wechselreiches, abenteuerliches Leben. Die Eindrücke seiner frühesten Kindheit mögen ihn zur Wahl des Malerberufes bestimmt haben, dem er aber nur unter besonderer Unterstützung verschiedener Gönner nachgehen konnte. Im Gefolge eines Adeligen kam er nach Italien, wo er gelegentlich unter grofsen Entbehrungen seinen Neigungen als Künstler und Kunstsammler nachging. Im Jahre 1755 empfahl ihn der Cardinal Valenti dem Kurfürsten von der Pfalz, und so kam Krahe wieder in seine Vaterstadt, um nun hier mit der gröfsten Zähigkeit seine Pläne zu verfolgen. Es ist nicht ganz klar, übrigens auch ziemlich gleichgültig, inwieweit ihn dabei kunstliebende Begeisterung und weitschauende Ueberzeugung von der Bedeutung der Rheinlande als ältesten deutschen Kulturbodens für eine zukünftige deutsche Kunst leitete, oder aber Ruhmsucht und — Gewinnsucht. Jedenfalls spielten auch diese keine kleine Rolle bei dem zielbewufsten Vorgehen Krahes. Zunächst wurde er nach dem Tode des Malers Gerhard Joseph Karsch, der seit der Regierung von Carl Philipp die Galerie verwaltet hatte, zum Director oder, wie der Titel lautete, zum Inspector derselben ernannt, und sehr bald begann er in Verbindung mit der Galerie eine Zeichenschule auf eigene Faust einzurichten, bei der ein Theil der grofsen Sammlungen, die er aus Italien mitgebracht hatte, als Studienmaterial diente.

Wann aus dieser Zeichenschule definitiv die kurfürstliche Akademie geworden ist, läfst sich nicht genau feststellen. Zwei Medaillen wurden zur Feier dieses Ereignisses, die eine von dem

kurfürstlichen Hofmedailleur Anton Schäffer, einem geborenen Düsseldorfer, entworfen und schon im Jahre 1769 geschlagen, und in einer in demselben Jahre aus Schwetzingen datirten Urkunde wurde, wie Wörmann in seiner „Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie“ berichtet, die Anstalt als die „alldasige Akademie der Zeichenkunst“ bezeichnet. Erst 1774 aber war eine Art Organisation vollendet, und die Statuten, die noch im Original vorhanden sind, wurden erst 1777 gegeben. Dieses Datum zeigt denn auch eines der Aulafenster des neuen Akademiegebäudes als das officielle Jahr der Akademiegründung. Auch sein grofses Bildnifs in Rüstung und Hermelinmantel schenkte der Kurfürst der Akademie. Es war aber nur eine Copie nach einer Arbeit des Italieners Battoni.



GEORG CHRISTOPH WÄCHTER
Medaille zur Akademiegründung
Vorderseite

Gleichzeitig mit der Gründung der Akademie verwirklichte Krahe seinen zweiten Plan, nämlich den Verkauf seiner grofsen, hauptsächlich in Italien erworbenen Sammlungen von Bildern, gemalten Studien, Handzeichnungen und Kupferstichen als Unterrichtsmaterial für die neue Schule. Der Kurfürst hatte den Ankauf befürwortet, aber den geforderten Preis von 31 000 Reichsthalern auf 22 000 herabgesetzt. Diese Sammlung, die also als eigentlicher Grundstock der Akademie zu betrachten ist, befindet sich noch heute ziemlich unversehrt in Düsseldorf. Die Bilder bilden einen Theil der akademischen Galerie. Die Handzeichnungen und Kupferstiche werden in dem, seit dem Anfang des Jahrhunderts in bescheidener Weise weiter geführten Kupferstichcabinet aufbewahrt.

Das Widerstreben des Statthalters von Goltstein scheint die Kraheschen Projecte lange aufgehalten zu haben, aber schliefslich siegte die Zähigkeit Krahes doch, und in dem Hofkammerrath Jäger, der sich erbot, als Secretär der Akademie beizutreten, fand sich der geeignete Mann, um das Institut mit allem äufseren Glanz auszustatten. Ein complicirtes Statut wurde ausgearbeitet, sogar ein Ceremoniell erlassen, das den Professoren besondere Uniformen vorschrieb. Beamte aller Art wurden ernannt und eine grofse Zahl auswärtiger Mitglieder gewählt, deren Name und Ruf dem neuen Institut auch denjenigen künstlerischen Glanz verleihen sollte, auf den es zufolge eigener Leistungen vorläufig noch keinen Anspruch hatte. Leider war davon auch für die nächste Zukunft nicht viel zu erhoffen. Alles war ja auf der neuen Düsseldorfer Akademie vorhanden, selbst einige Schüler hatten sich schon früh eingefunden, deren Zahl sich auch schnell und sogar durch viele Ausländer vermehrte, nur wirkliche Künstler gab es nicht an ihr, und es lag an den Zeit- und Ortsverhältnissen, dafs sich sobald auch keine einfanden.

LAMBERT KRAHE
Heiliger Antonius

So bietet ein Ueberblick über das Wenige, was zur Zeit der kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf geschaffen wurde, eigentlich nur eine Auslese des Schwächlichsten, was in jener ohnehin künstlerisch so wenig erfreulichen Zeit in Deutschland geleistet wurde. Es ist kein Unglück, dafs fast Nichts mehr davon erhalten ist; nur der



GEORG CHRISTOPH WÄCHTER
Medaille zur Akademiegründung
Rückseite

Specialforscher wird sich versucht fühlen, den Werken des „trefflichen Krah'", wie ihn Goethe nennt, den Sculpturen des unglücklichen Bäumgen, den Bildern und Kupferstichen des talentlosen Langenhöffel, kurz den Werken jener kurfürstlichen Akademiker nachzugehen.



ANTON SCHÄFFER
Medaille zur Düsseldorfer Akademiegründung
Vorderseite

Von Krahe besitzt die Akademie noch zwei Bilder, die „Versuchung des heiligen Antonius" und „den trauernden Petrus", dann sein Porträt, gemalt von dem Dänen Erich Paulsen, der eine Zeit lang in Düsseldorf gearbeitet hat und auch einer der auswärtigen akademischen Titularprofessoren war. Dem Bildhauer Bäumgen, der in dem akademischen Lehrercollegium eine eigenthümliche Rolle gespielt zu haben scheint, war bisher nur der Sockel zu Grupellos Marmorstandbild des Kurfürsten im Hof der jetzigen Kunstgewerbeschule zuzuschreiben. In den letzten Jahren glaubte man nicht ohne Grund in einigen Sandsteinfiguren der vier Jahreszeiten in einem dem Hofgarten benachbarten Garten Werke seiner Hand erblicken zu sollen. Nach urkundlichen Nachrichten hat nämlich Bäumgen in der That im Auftrage der Regierung im Jahre 1774 vier gröfsere Sandsteingruppen, sowie 1777 zwölf Kindergruppen, die Monate darstellend, für den damals neu angelegten Hofgarten angefertigt. Die Figuren, noch in dem übermäfsig schwulstigen Stil des niederländischen Rococo, entbehren gleichwohl nicht einer gewissen malerischen Wirkung. Eine derselben fiel übrigens noch in den letzten Jahren dem allzeit lebendigen Vandalismus und Unverständnifs der Epigonen zum Opfer, so dafs also jetzt nur noch drei vorhanden sind.



BÄUMGEN
Der Sommer

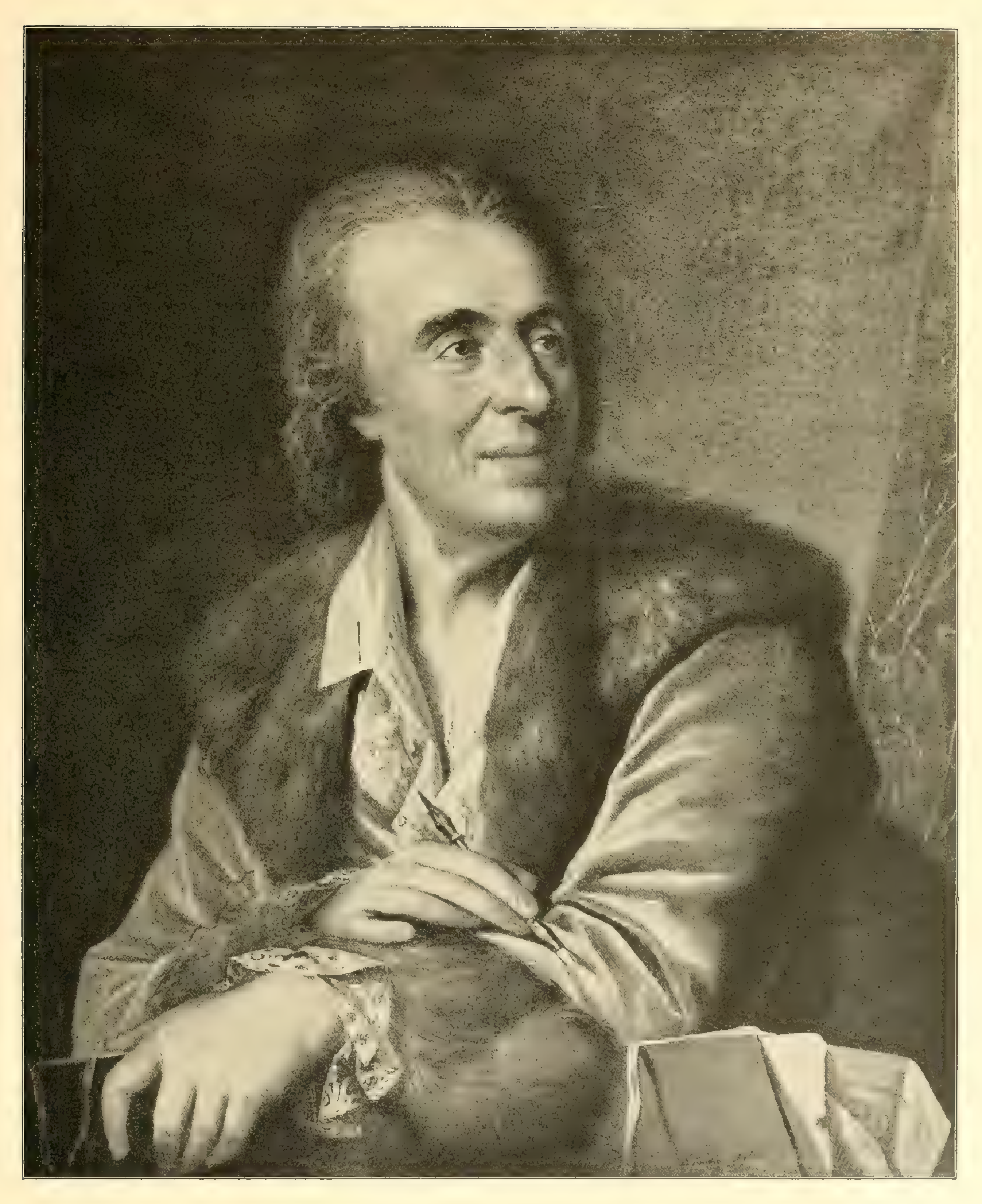
Auch Johann Joseph Langenhöffel war, wie Krahe und Bäumgen, ein geborener Düsseldorfer und ein ebenso vielseitiger und erfolgreicher, wie in Wahrheit kläglicher Künstler. Er malte mythologische Bilder und Porträts, er radirte und wurde später Hofmaler und sogar Galeriedirector. Von seiner Hand stammen gröfstentheils die zwar nicht ungeschickten, aber charakterlosen und flüchtigen Radirungen, die, zu einem Sammelwerk vereinigt, die hervorragendsten Handzeichnungen des Düsseldorfer Cabinets veröffentlichten, ein Unternehmen, das viel Geld kostete und mit einer Art Bankrott abschlofs.



ANTON SCHÄFFER
Medaille zur Düsseldorfer Akademiegründung
Rückseite

Neben Krahe wirkte als Secretär der Akademie der Maler Joseph Augustin Bruillot 1739—1827, dessen Sohn Franz Bruillot Kupferstecher und später Conservator des Kupferstichcabinets in München war; sein „Dictionnaire des Monogrammes" ist noch heute im Gebrauch.

Ein nicht unbegabter Künstler war ferner Anton Wisselinck, der, in Soest geboren, in Düsseldorf studirte, und späterhin Porträts, Historienbilder und Deckengemälde historischen Inhalts malte; so in



ERICH PAULSEN-MALLET
Bildnis des Akademiedirectors Lambert Krahe



einem später verbrannten Gouvernementsgebäude auf der Thomas-Bastion, ferner in der Bilker Kirche und Decken im Schlofs Bensberg. Porträts sind noch in Privatbesitz erhalten geblieben, so ein Selbstporträt des Malers, etwas hart und steif, ein richtiges Zopfbild, aber dennoch nicht unlebendig.

Eine problematische Natur scheint der Porträt-Miniatur- und Historienmaler Eduard Strehling gewesen zu sein. Er war 1768 in Düsseldorf geboren, kam nach London, von da nach Mainz und Petersburg. Dort malte er für den Zaren, trieb grofsen Aufwand, kam aber später wieder nach Düsseldorf zurück. Von seinen Kunstwerken ist nichts mehr nachzuweisen.

Ein wirklicher Künstler neben diesen kleinen Geistern war der in Darmstadt geborene Kupferstecher Carl Ernst Christoph Hefs, der zweimal eine Zeit lang in Düsseldorf weilte, dort als Professor an der Akademie thätig war und einige Blätter des genannten Handzeichnungswerkes, sowie einige Radirungen nach Rembrandtschen Bildern der Galerie radirte, welch' letztere noch heute von Werth sind. Drei seiner Söhne widmeten sich mit Erfolg der Malerei, doch ging ihre Thätigkeit infolge der eingetretenen Umwälzungen für Düsseldorf verloren. Sie arbeiteten meist in und für Bayern.



BÄUMGEN
Der Frühling

Immerhin ist es bemerkenswerth, dafs sie Schüler der Akademie in Düsseldorf gewesen waren, wie denn überhaupt die Lehrthätigkeit der genannten Professoren, immer unter Berücksichtigung der damaligen Verhältnisse, eine erfolgreichere gewesen zu sein scheint, als ihr künstlerisches Wirken. Unter den Schülern dieser ersten akademischen Zeit wird auch ein Kapuziner genannt, Frater Guardian, der eine Anbetung der Hirten in der Maxpfarre malte.

Eine weitaus gröfsere Bedeutung, als alle diese, erlangte aber der in Calcum 1750 geborene Joh. Peter Langer, der als Nachfolger Krahes in Düsseldorf und später als Director der Akademie in München gewissermafsen den Uebergang aus dem XVIII. in das XIX. Jahrhundert vermittelte, und in dem Kampf um die „neuere Kunst" die nicht beneidenswerthe Rolle des Vertreters der alten Zeit zu spielen hatte.

Langer ist ein höchst charakteristischer Typus des akademischen Künstlers jener Zeit. Zweifellos mit grofsem Talent begabt, würde es ihm unter anderen Verhältnissen, in einer anderen Umgebung und zu einer anderen Zeit vielleicht gelungen sein, Werke zu schaffen, die sein Leben überdauert hätten. Aber der Fluch des Epigonenthums und der Decadence, der auf der ganzen Zeit ruhte, vor dem sich nur ganz Wenige hatten retten können, lastete auf seinem Werk, so dafs er heute zu den fast vollkommen Vergessenen gehört, ungeachtet der grofsen Rolle, die er im Leben gespielt hat.

Sicherlich war er nicht ohne Verdienst als Lehrer und Mensch, wie auch sogar als Künstler. Es gelang ihm, die Düsseldorfer Akademie trotz der grofsen Schwierigkeiten, trotz der traurigen Zustände, die einer Entwicklung der Kunst in ganz Deutschland so überaus ungünstig waren, zu



ANTON WISSELINCK
Selbstbildnis

einer gewissen Höhe zu bringen, ihr sogar über die Grenzen Deutschlands hinaus Achtung und Ruhm zu verschaffen. Goethe, der ihn jedenfalls bei seinem zweiten längeren Aufenthalt in Düsseldorf 1792 kennen gelernt hatte, schätzte ihn, wie mehrere noch erhaltene Briefe aus verschiedener Zeit beweisen, sehr hoch. „In Düsseldorf", schreibt 1800 (Propyläen III. 2) der grofse Dichter, der damals begonnen hatte, sein Augenmerk auf die Pflege zeitgenössischer Kunst zu richten, „zeigt sich der Einflufs eines einsichtsvollen, geschickten und thätigen Lehrers, der eine Galerie, Zeichensammlung und antike Muster die Schüler benutzen lehrt."

In diesen jedenfalls höchst anerkennend gemeinten Worten ist Langer ja nun in seinem ganzen Verdienst, aber, freilich von Goethe vielleicht ungewollt, auch in seiner ganzen Beschränkung geschildert. Einsichtsvoll war er ja wohl, aber nur im Sinne jener nachahmenden Zeit, geschickt war er ohne Zweifel auch, vielleicht nur zu sehr, denn seine Bildnisse haben ganz den Charakter der gewandten, den alten Meistern oberflächlich abgesehenen Technik, die sich damals in England und den Niederlanden erhalten hatte, und thätig war Langer in hohem Grade, das beweist sein vielseitiges Schaffen, das beweisen seine Bemühungen um die Schule und um gewisse andere Bestrebungen, die auch nur an der Ungunst der Zeiten scheiterten und ein besseres Los verdient hätten.

Dafs aber Langer auch nur einen Funken wirklich künstlerischen Geistes besessen hätte, der ihn befähigte, sich über seine Zeit zu erheben, etwas Dauerndes zu schaffen oder nur unter seinen vielen Schülern den Einzigen zu erkennen, der auserwählt war, — davon konnte auch Goethe allerdings nichts schreiben.

Man wird heute von den Langerschen Arbeiten, die er in Düsseldorf und München, den beiden Stätten seiner Wirksamkeit, schuf, nur den Bildnissen ein gewisses Interesse noch zugestehen können. Sie zeigen in der That eine Leichtigkeit der Technik, eine, wenn auch oberflächliche, Geschicklichkeit der Anordnung und der Auffassung, die als ein letzter Rest der niederländischen Porträtkunst sich bis auf diese Zeit gerettet hatten, dann aber mit ihm zu Grunde gingen, um für nur zu lange Zeit aus der deutschen Kunst zu verschwinden.

Es ist der alte Vorwurf, der den verdienten Neubegründern der deutschen Kunst allerdings nicht erspart werden kann, dafs sie in übertriebener Betonung des geistigen Inhalts, die technische Ausgestaltung vernachlässigt und so in Wirklichkeit die letzten Reste dieser Tradition verloren haben, und es ist merkwürdig, wie gerade die Unterbrechung der künstlerischen Thätigkeit zu Anfang des Jahrhunderts in Düsseldorf dieses Vergessen und Verlieren des Malenkönnens verursacht zu haben scheint.

Während nämlich der alte Langer in seinen theilweise recht flott gemalten Bildnissen die alte Technik, soweit es seine Fähigkeiten überhaupt gestatteten, noch durchaus beherrschte, hatte sein Sohn Robert, den er doch neben sich und Rafael als den einzigen grofsen Künstler anerkannte, das Malen thatsächlich schon nicht mehr gelernt. Sein grofses Bild in der Düsseldorfer Akademie zeigt keine Spur mehr von der gewandten Pinselführung und der unleugbaren coloristischen Geschicklichkeit, die den Porträts seines Vaters nicht abgesprochen werden können. Es ist vielmehr bunt und hart in der Farbe, trocken und leblos in der Malerei, ganz im Sinne der französischen Klassicisten, wenn auch, weil in München gemalt, vielleicht nicht ganz so schlimm, wie die Arbeiten Dieser. Auch Kolbe, der J. P. Langers Schüler war, hat unter dem Einflufs seines Pariser Aufenthalts das wahrscheinlich in Düsseldorf erworbene Können verloren und es nicht wieder ganz zurückerobern können.

Von den Menschen, die Langer gemalt hat, gehören einige der alten Düsseldorfer Familie Jacobi an, in deren Hause der Akademiedirector wohl auch den Weimarer Gast kennen gelernt

hat. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, dafs der Gedanke der Weimarer Concurrenzen, von denen noch die Rede sein wird, Goethe von Langer eingegeben worden ist, denn diese echt akademische Einrichtung bestand in Düsseldorf schon seit längerer Zeit. — In seinen Figurenbildern ist Langer durchaus unoriginell und steht ganz unter dem Einflufs des Eklekticismus. Einige Skizzen von ihm besitzt die Galerie in Schleifsheim und ein grofses Altarbild die Carmeliterkirche in München.

Auch mit der Radirung hat sich Langer beschäftigt, indem er theils Bilder alter Meister, theils eigene Entwürfe geätzt hat. Eine Folge von Apostelfiguren, die er nach Rafael bezw. Mark Anton ausführte, fand wiederum durch Goethe eine eingehende Besprechung, wenn auch nicht unbedingtes Lob. (Teutscher Mercur 1789, IV. Vierteljahr, p. 269—277.)

Um der Vielseitigkeit und dem an und für sich praktischen Sinne Langers gerecht zu werden, mufs auch ein von ihm ins Leben gerufenes Unternehmen erwähnt werden, das einen eigentlich durchaus modernen Gedanken verfolgte, leider aber auch keinen nachhaltigen Erfolg errang. Es



JOH. PET. LANGER
Bildnis der Frau Arnold Böninger



JOH. PET. LANGER
Bildnis der Frau J. G. Böninger

war die Einrichtung des sogenannten mechanographischen Instituts, d. h. einer Art Tapetenfabrik, die von künstlerischen Gesichtspunkten aus geleitet werden sollte, also eine angewandte Kunst in ganz modernem Sinne anstrebte. Die Anstalt scheint in Duisburg eingerichtet worden zu sein, wenigstens war ein Mitglied der Familie Böninger dabei betheiligt, und hatte auch ein Gebäude, die sogenannte Mühle, zur Verfügung gestellt. Langer malte damals auch verschiedene Mitglieder dieser Familie, und diese Bildnisse gehören mit zu dem Besten, was er gearbeitet hat.

Uebrigens erwähnt Goethe a. a. O. auch jener Anstalt, aber nicht gerade in günstigem Sinne, er glaubt sogar die Langerschule „für zu viel Praktik und die Einwirkung des mechanographischen Instituts“ warnen zu sollen.

Von den bevorzugten Schülern Langers haben eine gewisse Bedeutung nur Clemens Zimmermann, der Sohn des Directors Robert Langer und Heinrich Kolbe erlangt. Die Hauptthätigkeit der beiden ersteren fällt aber nach München und nur Kolbe, der der Aelteste von ihnen war, hatte schon in Düsseldorf angefangen, selbständig zu arbeiten; er war unter anderem auch bei dem mechanographischen Institut thätig, verliefs aber Düsseldorf schon Ende 1800, um eine gröfsere

Reise nach Paris zu unternehmen. Später kam er dann nach Köln und Düsseldorf zurück, wo er an der preufsischen Akademie eine ziemlich traurige Rolle spielte.

Langers Thätigkeit hatte nicht vermocht, dauernd gegen die Ungunst der Zeiten, die unter den kriegerischen Verhältnissen sich immer schlimmer gestalteten, anzukämpfen. Die Akademie verfiel immer mehr, die Schülerzahl wurde immer geringer, und im Jahre 1801 sind nur noch Langer und der alte 1739 geborene Bruillot, sowie der Kupferstecher Thelott als Lehrer thätig. Im Jahre 1805 wurde noch ein gewisser Carl Friedrich Schäffer als Professor der Architektur angestellt, aber schon im nächsten Jahre brach die Katastrophe herein, welche der Düsseldorfer Kunst, wieder einmal scheinbar für alle Zeiten, ein Ende machen sollte.

Die Veränderungen, welche die europäische Kunst, wie alle andern Gebiete, in der Zeit der Jahrhundertwende durchmachte, hatten sich in Düsseldorf, den Verhältnissen entsprechend, nur schwach wiedergespiegelt, wie ja auch die ältesten und älteren Bestrebungen auf diesem Gebiete in Düsseldorf nur ein schwaches Bild von den grofsen Strömungen hatten geben können. War Johann Wilhelm nur ein ganz kleiner Louis XIV. gewesen, so ging die Zeit des Uebergangs von der Allonge- zur Rococoperücke für Düsseldorfs Kunstzeit ganz verloren, und nur der eigentliche Zopf macht sich in der neugegründeten Akademie bemerklich.



ALOYS CORNELIUS
Priamus fordert die Leiche seines Sohnes von Achilles

Die Zeit Louis' XV. mit ihren Anfängen des Klassicismus, die Revolutionszeit, die im Gegensatz zu dem welschen eleganten Rococo und dem steifen norddeutschen Zopf ihre Vorbilder schon im alten Rom suchte und so das Empire gewissermafsen vorfühlte, das Empire selbst mit seinem Römerthum, das in Deutschland bald zum spiefsbürgerlichen Biedermannsstil abflaute, brachte für Düsseldorf eigentlich nur den langsamen aber unaufhaltsamen Niedergang mit schwachen Reflexen, von dem, was draufsen geschah. Und dieser Niedergang, der etwa seit dem Tode Carl Theodors begonnen hatte, fand im Jahre 1805 sein Ende mit Schrecken.

In diesem Jahre nämlich wurde die berühmte Galerie, die der natürliche Halt der ganzen Kunstschule gewesen war, zum drittenmal, und diesmal auf Nimmerwiederkehr, von Düsseldorf weggeführt, und zwar nach München; ihr folgten die Galerie- und die meisten Akademiebeamten mit der Hoffnung, in dem neuen bayrischen Königreich von Napoleons Gnaden, ein neues Leben beginnen zu können.

Der Nachfolger des kinderlosen Carl Theodor, Max Joseph von Pfalz-Zweibrücken, hatte zwar unter anderm die Pfalz und Jülich im Luneviller Frieden an seine Bundesgenossen, die Franzosen, abtreten müssen, reclamirte aber die Galerie und die in Bensberg befindlichen Bilder als Familieneigenthum, damit sie nicht von den Preufsen, die damals gegen die verbündeten Rheinbundmächte und Frankreich kämpften, geraubt würden, und liefs sie, trotz des Widerspruchs der Düsseldorfer Stände, nach Kirchheimbolanden schaffen, von wo Frankreich sie seinem Bundesgenossen nach München zugehen liefs. 1806 kam auch das Herzogthum Berg an Frankreich, aber sein neuer Herrscher Murat gab dem zweimaligen Andrängen der Stände um Rückforderung der Galerie so wenig Gehör, wie es Max Joseph auf diese Forderungen selbst gethan hatte.

Das späterhin von Düsseldorf aus an Preufsen gestellte Ansinnen, die Rückgabe der Galerie von Bayern durchzusetzen, gab Anlafs zu langen Verhandlungen, die vielleicht zu einem Rechtsstreit geführt hätten, wenn nicht im Jahre 1871 Kaiser Wilhelm entschieden hätte, dafs die Galerie in Anerkennung der von Bayern geleisteten Hülfe gegen Frankreich in München verbleiben sollte.

Wie wenig aussichtsreich ein Rechtsstreit für Preufsen gewesen wäre, geht übrigens u. a. auch daraus hervor, dafs schon im Jahre 1738 die Erhaltung der Galerie als Fideicommifsmasse beim Kurhause von Seiten der Stände zugestanden und 1734 die Ueberlieferung nach Mannheim versprochen worden war. Auch die Franzosen hätten die kostbare Sammlung ihrem Bundesgenossen sicher nicht wiedergegeben, wenn sie dieselbe als Landeseigenthum erkannt hätten.

* * *

So schien es also, als ob mit dem alten Jahrhundert für Düsseldorf auch die Kunst begraben werden sollte, aber dennoch war noch innerhalb dieses XVIII. Jahrhunderts in Düsseldorf der Mann geboren worden, der berufen war, nicht nur seiner Vaterstadt, sondern dem ganzen, damals allerdings noch den berüchtigten geographischen Begriff vorstellenden Vaterlande, eine neue, eine ganz neue, weil nationale Kunst, wenn nicht im ganzen Umfange zu geben, so doch vorzubereiten.

Peter Cornelius war der Sohn des kurfürstlichen Akademie-Inspectors, aufserordentlichen Mitglieds der Akademie und Lehrers der Elementarklasse Aloys Cornelius, und wurde als das vierte Kind seiner Eltern am 23. September 1783 in Düsseldorf geboren. Sein Vater war ein fleifsiger Künstler, der in dem Sinne der Krahe und Langer seine Bilder malte. Die „Stigmatisation des heiligen Franziskus" in der Franziskanerkirche zu Aachen gilt als seine beste Arbeit. Eine Handzeichnung, jedenfalls eine Concurrenzarbeit zu dem gegebenen Thema „Priamus erbittet die Leiche seines Sohnes von Achilles" im Kupferstich-Cabinet zu Düsseldorf, gez. Cornelius anno 1789, ist jedenfalls von ihm und zeigt ihn ganz im Banne des manierirten Klassicismus jener Zeit. Er starb 1799, und Peter Cornelius hatte mit seinem älteren Bruder Lambert, der späterhin das Amt des Vaters erhielt, die Aufgabe, seine zahlreiche Familie zu unterhalten.



PETER CORNELIUS
Bildnis des Herrn Feltmann

Peter Cornelius war damals unter Langer Akademieschüler, und sein Lehrer rieth der Mutter aufs Entschiedenste, den Sohn das Handwerk eines Goldschmiedes lernen zu lassen, ein Beweis, dafs der 16jährige sich schon damals in bewufstem Gegensatz zu dem berühmten Akademiedirector befand, und dafs dieser keineswegs imstande war, den eigenartigen Geist seines Schülers zu erfassen.

Cornelius folgte dem guten Rath nicht, sondern theilte in rastloser Arbeit seine Zeit zwischen selbständigen künstlerischen Entwürfen, und zwischen Werken, die dem Broterwerb dienen mufsten. Von den letzteren nennt er selbst Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnen, Bildnisse, und giebt damit ein Bild dessen, womit damals in Düsseldorf die jungen Künstler sich ihr Brot verdienen mufsten. Man hat sich dabei unter den Bildnissen keineswegs immer Oelgemälde zu denken, sondern vielfach wohl nur Bleistift- oder Kreidezeichnungen. Ein Porträt des Cornelius, das er in der Zeit 1804—1806 von dem Kaufmann Feltmann nicht ohne technische Gewandtheit malte, ist noch vorhanden. Von den Kalenderzeichnungen, die nur in den Stichen erhalten sind, stammt aus der früheren Zeit nur das Titelbild zu Krummachers Gedicht „Die Kinderwelt" 1806, „Sokrates lehrt die Kinder", das, von Thelott gestochen, durchaus im klassischen Almanachstil gehalten ist.

Die künstlerischen Arbeiten aus der ersten Zeit sind leider nicht alle mehr nachweisbar, doch haben einige von ihnen deshalb eine gewisse Bedeutung, weil sie auch Cornelius in Beziehungen zu Deutschlands gröfstem Dichter, zu Goethe zeigen, und das merkwürdige Schauspiel bieten, dafs der Dichter, der für die nationale Entwicklung seines Volkes schon fast ein Menschenalter hindurch gearbeitet hatte, den jungen Künstler, der auf verwandtem Gebiete das Gleiche erstrebte, durchaus nicht verstehen wollte. Freilich hatte Goethe selbst damals dem Klassicismus, der alles Heil bedeutete und die Völker von der Frivolität des Rococo erretten sollte, schon seine Opfer dargebracht. Auf den Götz war die Iphigenia gefolgt, und der Faust war verhältnifsmäfsig wenig

beachtet worden. In seinen Kunstanschauungen stand Goethe mit seinem Beirath, dem Professor Meyer, ganz im Banne der französischen und seit Carstens auch deutschen Römer- und Griechenmalerei und auf dem Boden des freilich schon sehr zurückgegangenen technischen Manierismus.

Das hatte ihn ja auch mit Langer zusammengeführt, und in diesem Sinne wurden auch die berühmten Weimarer Concurrenzen bearbeitet. Goethe hatte in der löblichen Absicht, die Kunst zu unterstützen, seit dem Jahre 1799 den deutschen Künstlern Preisaufgaben gestellt und besprach im Jenaischen Litteraturblatt die preisgekrönten und die besseren der eingesandten Arbeiten. Die Urtheile sind in hohem Grade charakteristisch für die Auffassung, die Goethe und mit ihm doch also wohl die Elite der Kunstverständigen in Deutschland vertrat.

Wo es möglich ist, sie mit den gelobten Arbeiten zu vergleichen, geben diese Urtheile ein klares Bild von dem Standpunkte des damaligen Kunstverständnisses, und die gegebenen Motive zeigen deutlich den herrschenden Geist. Es mögen deshalb diese nach so vieler Richtung hin, besonders in den gestellten Aufgaben, interessanten und für die Zeit charakteristischen Preisausschreiben an dieser Stelle einmal im Zusammenhang verzeichnet werden, um so mehr als sie in den ersten Jahren auch einen anderen Düsseldorfer Künstler, den schon oben erwähnten und später wieder zu nennenden Heinrich Kolbe in hervorragender Weise thätig zeigen.

Schon gleich bei dem ersten Preisausschreiben hatte dieser nämlich mit Hartmann in Stuttgart zusammen den ersten Preis errungen. Die Aufgabe war: „Aphrodite führt dem Paris die Helena zu“. Dieser Erfolg hat Kolbe vielleicht ermuthigt, später ein Bild „Paris und Helena“ zu malen, von dem sogar Nagler sagt, dafs es im Kostüm der grofsen Oper gehalten sei. Auch im folgenden Jahr errang Kolbe mit der Lösung der beiden Aufgaben: „Abschied des Hector“ und „Tod des Rhesos“ mit Hartmann und Hoffmann in Köln und dem famosen Joh. Aug. Nahl (dem Jüngeren) in Cassel zusammen ein grofses Lob, und nicht minder im Jahre 1801 („Achill auf Skyros“ und „Achilles im Kampf mit den Flüssen“), wo er von Paris aus mit concurrirt und zwei Oelgemälde beigefügt hatte. Goethe fand in der Arbeit „Achill auf Skyros“ eine gute, zum Grofsen und Mächtigen sich neigende Manier; den Preis erhielten Nahl und der Kölner Jos. Hoffmann. Das Jahr 1802 mit der Aufgabe „Perseus und Andromeda“ brachte Kolbe nur ein Lob, der Preis fiel an Ludwig Hummel in Neapel.

Kolbe verschwindet nun von der Bildfläche, dafür tritt aus Düsseldorf Peter Cornelius mit in den Wettbewerb, freilich ohne es jemals weiter als zu einem meist recht eingeschränkten Lobe zu bringen. Im Jahre 1803 sandte er eine Zeichnung zu dem Thema: „Odysseus und der Cyclop“, die leider ebenso wie die meisten anderen Corneliusschen Preisarbeiten verschollen zu sein scheint, so dafs vorläufig ein Vergleich mit den Goetheschen Bemerkungen nicht möglich ist.

Wird man diesen Kritiken nach Mafsgabe des Anderen, z. B. dem schwächlichen Kölner Hoffmann, gespendeten Lobes nicht allzuviel Werth beilegen dürfen, so ist eine Bemerkung Goethes, den sein feiner Sinn doch nicht gänzlich im Stiche liefs, interessant. Nachdem es heifst, dafs Zeichnung, Stil und Geschmack der Formen nicht zu Lobsprüchen auffordern, „hegen wir dessenungeachtet von den Fähigkeiten des Verfassers keine geringe Meinung, denn der Inhalt seines Bildes ist mit Fleifs zusammengedacht. Seine Gedanken haben zwar eine für bildende Kunst nicht ganz passende Richtung, aber doch, so wie sie dargestellt sind, innerlichen Zusammenhang“. In diesen Worten liegt etwas, das Cornelius auch in seinen späteren Werken treffen dürfte. Schade nur, dafs Goethe von der Gröfse des Cornelius aus den jugendlichen Arbeiten nichts herausgefühlt hat, sondern nur das, was seine Schwäche vielleicht schon war und bleiben sollte. — Schliefslich werden dem jungen Mann von Fähigkeiten gebildete Rathgeber gewünscht, also das berühmte Programm: der Künstler, geleitet von gebildeten Rathgebern, den Gelehrten, das, nachdem es so heillosen Unfug in der deutschen Kunst angerichtet hat, auch heute noch immer nicht ganz unschädlich gemacht ist.

Im nächsten Jahre 1804 war die Aufgabe endlich einmal eine etwas reichere gewesen: „Das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedrängt“, und es ist bemerkenswerth, dafs Cornelius hier nicht einen historischen Vorgang, wie etwa die Sintfluth, wählt, sondern einen naheliegenden genrehaften, den Untergang eines Schiffes. Auch diesmal ist die Anerkennung sehr kühl, doch werden Fortschritte anerkannt und bemerkt, er verdiene Aufmunterung. Den Preis gewann ein Mann Namens Grüner, und an zweiter Stelle wird ein Düsseldorfer genannt, aber nicht Cornelius, sondern der junge Robert Langer, der „in betreff richtiger Contour und regelmäfsiger Gruppirung“ besser als einer der übrigen Preisbewerber befriedigt habe. An dritter Stelle kommt Hummel in Cassel und dann erst Cornelius. Fast zuletzt wird ein junger Berliner Bildhauer

genannt, der ein Basrelief eingesandt hatte. Es war Schadow der Jüngere aus Berlin, der älteste Sohn des Berliner Akademiedirectors Gottfried Schadow, Rudolf, der schon 1822, 37 Jahre alt, starb.

Das Jahr 1805, es sollte die letzte Concurrenz stattfinden, hatte wieder eine mythologische Aufgabe gebracht, nämlich eine der Thaten des Herkules. Cornelius stellte den Heros dar, „wie er dem Theseus und Peirithous wehrt, den Styx zu überschreiten, die gekommen waren, Proserpina aus der Unterwelt zu entführen". Es ging ihm nicht besser als früher, und den ersten Preis bekam wieder Joseph Hoffmann in Köln, über den sich Cornelius mit grofser Offenheit und bitterer Schärfe einmal ein Jahr früher in einem Briefe an seinen Freund Flemming ausgesprochen hatte.

Da diese Arbeit des Cornelius, ein grofser Carton, noch erhalten ist (in der Nationalgalerie zu Berlin), so ist die Beurtheilung desselben möglich. Man wird nicht umhin können, der



PETER CORNELIUS
Herkules in der Unterwelt

freilich akademisch klassicistischen Composition in vieler Beziehung Anerkennung zu zollen. Die nackten Körper sind mit einem für die Zeit bemerkenswerthen Naturgefühl behandelt. Die Hauptgruppe ist einfach, klar und verständlich, und wenn Herkules etwas wild erscheint, so hat die statuarische Ruhe der beiden anderen Hauptfiguren etwas durchaus Würdiges und in gutem Sinne Klassisches. Dafs Goethe wegen kleiner Proportionsfehler (z. B. zu grofser Füfse) „die meisten Figuren mifsgestaltet" findet, ist nur aus seinem, an der aus dem Rococo stammenden zierlichen Puppenhaftigkeit der Figuren Anderer, verbildeten Geschmack zu erklären. Man wird in diesen und ähnlichen Uebertreibungen, von denen sich Cornelius so wenig, wie Michel Angelo jemals ganz frei gemacht hat, eher ein Zeichen überwallenden Kraftgefühls finden, als einen Mangel an Verständnifs und Können.



PETER CORNELIUS
Anchises weigert sich zu fliehen

Begreiflicher ist, dafs Goethe der Arbeit eine „falsche Auslegung“ gegeben hat. In Wirklichkeit hat Cornelius eine Scene componirt, die der Mythologie nicht entspricht. Herkules hat in der Unterwelt den Theseus, der wegen seines Versuches, die Proserpina zu befreien, dort angekettet war, befreit. Den Peirithous zu befreien, mifslang ihm. Dafs Herkules zu der Zeit, da jene Beiden ihren verunglückten Entführungsversuch machten, in der Unterwelt gewesen wäre, und dafs er sie an ihrem Unternehmen gehindert habe, davon meldet die antike Mythe nichts. Wie Cornelius an diese ganz aus der Luft gegriffene Situation gekommen ist, dürfte schwer zu sagen sein. Seine mythologischen Kenntnisse scheinen damals nicht ganz einwandfrei gewesen zu sein. Was Goethe mit Meleager und der Medusa will, ist freilich ebenso unklar, und E. Försters Behauptung, der Stoff sei aus dem 14. Buch von Vergils Aeneïs genommen, macht die Sache auch nicht besser, da die Aeneïs doch nun einmal nur zwölf Bücher oder Gesänge hat. Allerdings beschwert sich der höllische Fährmann (Vergil Aeneïs 6. 392 ff.) über die Gewaltthätigkeiten der drei Helden in der Unterwelt, aber eine Situation, wie die von Cornelius gezeichnete, wird nicht geschildert.

Der Gewinn aus diesen Goetheschen Kritiken war für Cornelius also ein sehr geringer. Die Hinweise des grofsen, an der Spitze der damaligen Civilisation stehenden Mannes konnten ihm nicht einleuchten, wenn er sah, welchen Leuten dieser die Palme zuerkannte. Der Jüngling, der einem Freunde um das Jahr 1803 schrieb, „ich finde nach genauer Selbstprüfung, dafs ich die Kunst auf einen ziemlich hohen Grad bringen könnte“ — „doch blofs das Höchste, was je alte und neuere Kunst hervorbrachten, müfste jetzt das Muster meines täglichen Lebens sein“, konnte sich unter des pedantischen Langers Leitung nicht wohl fühlen. Und doch hatte Goethe gerade diesen und nicht nur ihn, sondern sogar den gleichalterigen jungen Langer dem Cornelius als Vorbilder bestimmt, als er Robert Langer im Jahre 1803 schrieb: „Würde Ihr Herr Vater, würden Sie sich selbst dieses jungen Mannes (Cornelius) dergestalt annehmen, dafs er über Manches, was ihm noch im Wege steht, leichter hinüberschritte, so würden Sie sich ein grofses Verdienst erwerben. Vielleicht sehe ich schon übers Jahr die Früchte Ihrer Einwirkung.“

Aber Cornelius liefs sich nicht irre machen, und hatte der Kunstkritiker Goethe den Maler nicht verstanden, so verstand der Maler den Dichter Goethe desto besser. Das bewies er durch seine spätere Arbeit, die an Goethe anknüpfte und die für seine und die ganze deutsche Kunst von epochemachender Bedeutung werden sollte.

Von den künstlerischen Arbeiten der ersten Düsseldorfer Zeit sind die Concurrenzzeichnungen allerdings gröfstentheils verloren, oder doch verschollen. Zwei Blätter, die Förster als im Besitz des Münchener Kupferstichcabinets befindlich nennt und beschreibt, haben sich als Arbeiten eines anderen Künstlers herausgestellt („Jacobs Segen“ und die Federzeichnung des „Herkules, Theseus und Peirithous“-Blattes). „Moses am Felsenquell“ befindet sich ebenfalls nicht in dem Münchener Kupferstichcabinet, dagegen sind als letzte Erinnerung an die Neufser Wandgemälde drei kleine gezeichnete Figuren in Privatbesitz noch vorhanden. Der Auftrag, im Neufser Dom zu malen, fällt in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts, ebenso eine zu Grunde gegangene Malerei für den Vater seines Freundes Flemming in Neufs. In Privatbesitz wohl erhalten ist dagegen die sorgfältig ausgeführte Zeichnung „Aeneas Vater weigert sich aus Troja zu fliehen“ nach Aeneïs 2. 634. Namentlich die Gestalt des Anchises ist ausdrucksvoll und von grofser Würde.

Schon im Jahre 1803 hatte Cornelius die Bekanntschaft Boisserées aus Köln gemacht, der ihn besucht hatte, als er gerade an dem „Odysseus“ für Goethe malte, und etwa im Jahre 1805 lernte Cornelius den Domcapitular Walraff kennen, der, neben Boisserée einer der Hauptsammler alter deutscher Gemälde, auf seine Anschauungen von gröfstem Einflufs gewesen sein mufs. Ihm verdankte Cornelius den Auftrag, in Chor und Kuppel des Domes zu Neufs die Gestalten der Evangelisten und Apostel sowie Engelfiguren grau in grau zu malen. Diese Arbeiten sind leider zu Grunde gegangen, doch sind sie immerhin insofern bedeutsam, als sie Cornelius zum erstenmal auf dem Gebiete thätig zeigen, das er später mit so grofser Zähigkeit als sein eigentliches Feld behauptet hat. Die Arbeiten in Neufs beschäftigten ihn von 1806—1808. 1824 waren sie noch wohlerhalten, wurden aber 1865 in, wie es scheint, ziemlich pietätloser Weise entfernt und durch andere Bilder ersetzt. Eine im Jahre 1808 für einen Baron von Grainger in Düsseldorf gemalte Bildnisgruppe scheint auch verschollen.

Glücklicher erhalten sind verschiedene andere Oelgemälde, die Cornelius in jener Zeit schuf. Zwei gröfsere Tafeln mit den 14 Nothhelfern aus dem Jahre 1804 hängen noch jetzt, freilich stark nachgedunkelt und schlecht erkennbar, im Oratorium der barmherzigen Schwestern in Essen. Ein

Oelporträt, die aufschwebende Gestalt eines Kindes darstellend, das Cornelius als Erinnerung an ein verstorbenes kleines Mädchen im Jahre 1808 zu malen hatte, befindet sich jetzt in der Kunsthalle zu Düsseldorf. Erfreulicher als dieses in graugrünen Tönen gehaltene Bild mit dem weinerlichen Ausdruck der kleinen, halb realistischen, halb idealistischen Kinderfigur ist das Oelbild, das Cornelius im folgenden Jahre im Auftrage eines Fabrikanten in Eupen malte und das „die Unterweisung in der Webekunst durch Pallas Athene" darstellt. Dieses mäfsig grofse Bild ist nicht nur für den Stand der damaligen Düsseldorfer Kunst interessant, sondern besonders deshalb, weil es zeigt, dafs Cornelius zu der Zeit thatsächlich noch malen konnte, was man ihm später durchaus abgesprochen hat. Es ist eine ganz eigenthümliche, keineswegs ungeschickte, aber aufserordentlich zarte, dünne und blutarme Malweise, die in fast raffinirter, aber decadenter Manier das Material benutzt, eine flüssige und wirkungsvolle Behandlung des Fleisches mit der gebrochenen, feingestimmten Tönung der Gewänder in Gegensatz zu setzen versteht, kurz eine technische Gewandtheit verräth, die Cornelius später durchaus verloren hat.

Die Auffassung und Composition ist ganz im klassicistischen Sinne gehalten. In einem von Säulenhallen begrenzten Hof sitzt in der Mitte eine weibliche Gestalt vor dem Webstuhl, der allerdings mehr einem Stickrahmen ähnlich sieht. Sie wendet sich zu der mit Helm und Lanze steif, aber nicht ohne Würde links hinter ihr stehenden Pallas. Eine Gruppe von drei Mädchen, alle in antiken Gewändern, die aber die damalige Mode durchfühlen lassen, nimmt die rechte Hälfte des Bildes ein. Die gelungenste Figur ist unstreitig die mittelste dieser Damen. Hier scheint Cornelius sich ganz an ein hübsches Modell gehalten zu haben, das er fast naiv wiedergegeben und in dem kindlich neugierigen Ausdruck des Gesichtchens, der einfachen Haltung mit übereinander gefaltenen Händen reizvoll und lebendig zu treffen verstanden hat.

Nichts in all' diesen Figuren deutet auf den späteren Cornelius hin, nur eine hinter der Pallas auf dem Boden hockende und Wolle schneidende Alte zeigt in der ausdrucksvollen kräftigen Zeichnung des Kopfes, der allerdings etwas an Rafael erinnert, und der Hände, die Klaue des jungen Löwen. In der Farbe ist das Bild zwar flau, aber auch nicht ohne coloristischen Reiz. Es sind die zarten gebrochenen Töne, wie man sie etwa auf gleichzeitigem Porzellan findet, ein wenig grün, violet, viel weifs und etwas blau, die Alte dunkelroth, die Architektur braungrau, aber das Ganze von durchaus coloristischer Wirkung, die Cornelius später niemals wieder in dem Mafse erreicht hat.

Besonders merkwürdig ist die Malweise, die sich an die Langersche anlehnt und sie gewissermafsen noch übertrumpft. In eine dünne braungraue Untermalung sind die kalten hellen Töne mit weichem Pinsel nafs in nafs hineingemalt, und im Fleisch ist jenes weiche Lustre thatsächlich noch erreicht, das dann auf Jahrzehnte hinaus aus der Malerei verschwinden sollte. Etwas derber ist der theils eckige, theils wulstige, immer aber verständliche Faltenwurf behandelt, wogegen die Haare in manchmal sehr feiner Weise wieder jene Sparsamkeit der Mittel bei guter Wirkung zeigen.

Man wird diesem Bilde gegenüber der Schulung Langers eine gewisse Anerkennung nicht versagen können, allerdings es auch begreiflich finden, dafs gerade Cornelius diese feminine Technik sobald als möglich von sich warf. — Leider hat er es für unter seiner Würde gehalten, sich später eine bessere anzueignen.

Die Düsseldorfer Arbeiten zeigen Cornelius ganz im Fahrwasser des Klassicismus; von einem Gegensatz zu Langer oder dessen Schule kann eigentlich gar nicht die Rede sein, gewifs nicht in dem Mafse, als man aus der Antipathie der Beiden gegeneinander schliefsen möchte. Diese mufs vielmehr auf persönlichen Gründen beruht haben und auf der instinctiven natürlichen Gegnerschaft eines kleinlichen, pedantischen Schulmeisters gegen seinen genialen Schüler.

Die künstlerische Befreiung von der Langerschule nicht nur, sondern von dem ganzen Stil der Zeit vollzog sich bei Cornelius mit der Plötzlichkeit eines Naturereignisses. Cornelius war der Erste, dem es klar wurde, dafs ein Werk, „mit dem er vor die Nation treten wollte", mit dem er der Nation eine neue Kunst geben wollte, denn kein geringeres Ziel hatte er sich mit vollem Bewufstsein gesteckt, „deutschen Ursprunges" sein müsse.

Dafs er sich an ein Dichtungswerk anlehnen müsse, um dem Verständnifs der Zeitgenossen entgegenzukommen, war ihm auch klar geworden. Dafs er den Faust wählte, war der Beweis seines richtigen Gefühls für die Volksthümlichkeit und dichterische Gröfse des Stoffes, und dafs er für seine Formensprache die richtigen Vorbilder in den, ihm durch Boisserée bekannt gewordenen altkölnischen Bildern, vor allem auch in Albrecht Dürers Gebetbuch Kaiser Maximilians fand — das ist die That, durch die er die neue Kunst auf ihre alten nationalen Vorbilder unter



PETER CORNELIUS
Erfindung der Webekunst



Beiseitelassung alles Fremden zurückführte, damit sie sich von hier aus an der Hand der Natur folgerichtig weiterbilde. Also dasselbe Princip, das ein halbes Jahrtausend früher die Renaissance schon einmal vollzogen hatte.

Der berühmte Hinweis Goethes auf das Gebetbuch erfolgte erst, als Cornelius die unter dem Studium desselben vollendeten Blätter Goethe vorgelegt hatte, und dafs Goethe das Studium der gleichzeitigen Italiener empfahl, beweist, dafs er auch damals noch die That des Cornelius gar nicht verstanden hat.

Um aber die Gröfse derselben zu begreifen, braucht man sich nur der Weimarer Concurrenzarbeiten zu erinnern. Zwischen ihnen und den Faustzeichnungen liegt in der That für die deutsche Kunst die Jahrhundertwende, und mit den Faustzeichnungen beginnt die Kunst des XIX. Jahrhunderts.

Freilich mufste sie in der Folge noch manchen Irrweg, manche Spirale gehen, aber ihre Richtung hat sie damals erhalten: Nationaler Geist in nationaler Form an der Hand des Natürlichen.

Dafs Cornelius selbst, einem fast tragisch zu nennenden Geschick unterliegend, sich von diesem Wege wieder entfernte, und zwar gerade infolge des Studiums der „gleichzeitigen Italiener", dafs er fast genau wieder auf den Klassicismus zurückkam, das vermag sein Verdienst, das er durch die Faust- und Nibelungenzeichnungen sich erworben hat, nicht zu schmälern.

Die Faustzeichnungen wurden nicht in Düsseldorf selbst vollendet, aber der geistige Sprung, den sie bedeuten, gehört noch der Düsseldorfer Zeit an; in Düsseldorf entstand der Plan zu dem Werk, trotz der ganzen Erbärmlichkeit der vaterlandslosen Zeit, aus dem unausrottbaren deutschen Stammesgefühl des Rheinländers, aus dem Idealismus der Jugend und aus der Kraft des Genies.

Im Jahre 1809 hatte Cornelius nach dem Tode seiner Mutter gewissermafsen als Letzter des alten akademischen Kreises die Vaterstadt, die ihm nichts mehr zu bieten hatte, verlassen. Unwiderstehlich zog es ihn hinaus, aber die Verhältnisse zwangen ihn, die grofsen Reisepläne nach Rom oder Paris vorläufig fallen zu lassen und sich zunächst mit Frankfurt zu begnügen. Dort hatte sich fast allein in Deutschland unter dem Einflufs des geistreichen Fürstprimas Dalberg eine Art künstlerischen Lebens erhalten, und in Frankfurt, der Geburtsstadt Goethes, entstanden die meisten der Faustblätter, um von hier aus zuerst zu Goethe zu gehen, dann in Rom vervollständigt und gestochen zu werden.

Wie hoch diese Arbeiten rein künstlerisch noch heute stehen, das bewies ihre Zusammenstellung mit allen seither geschaffenen Faust-Illustrationen auf der Düsseldorfer Goethe-Ausstellung von 1899, von denen keine sich trotz aller Fortschritte der Technik, trotz allen Raffinements der Ausführung auch nur im entferntesten mit ihrem mächtigen Ernst und der zwingenden Gewalt des Eindruckes messen konnten.

Wäre Cornelius von den Einflüssen Roms, die ihn von den deutschen Stoffgebieten und langsam auch von deutschem Geiste abführten, bewahrt geblieben, so hätte er vielleicht auch für die späteren Jahrzehnte das sein können, was er damals war und für die nächste Zeit blieb: ein Vorbild und Bahnbrecher.

Als Cornelius die Vaterstadt verliefs, war sein Verhältnifs zur Akademie nur noch ein sehr loses gewesen. Sein Bruder Lambert fungirte dort, wie früher sein Vater, als Inspector, und blieb mit dem alten Thelott und Schäffer als das ganze Lehrpersonal der mit so grofsem Pomp gestifteten Anstalt zurück, die vollständig einschlief, wie das künstlerische Leben in Düsseldorf überhaupt.

Schon zu französischer Zeit hatte die Akademie ihr Gebäude dem Ministerium des Innern abgeben müssen, und noch am 8. November 1813 erinnerte man sich in Paris plötzlich der kostbaren Sammlungen von Handzeichnungen, die vor den Händen der Feinde auf das linke Rheinufer gerettet werden müfsten. Diese Ordre kam nun freilich etwas zu spät, denn am 4. November hatten die französischen Behörden Düsseldorf verlassen und am 14. November zogen die Truppen der Verbündeten ein.

Der Wiener Congrefs 1815 sprach das Grofsherzogthum Berg der preufsischen Krone zu, und Düssedorf wurde, nachdem es ein paar Jahrhunderte eine Duodezresidenz gewesen war, Sitz eines preufsischen Regierungspräsidiums. Von der Rolle, die es in der Folge als preufsische Kunststadt spielen sollte, hatte noch Niemand eine Ahnung.

III. Kapitel

Die preufsische Akademie unter Cornelius



AUGUSTE KÜSSENER
Bildnis von Peter Cornelius
Nach dem Stich der Künstlerin

DIE Düsseldorfer, welche wie alle occupirten Landeskinder dem preufsischen Regiment mit dem denkbar gröfsten Mifstrauen entgegensahen (diesem Mifstrauen war ja in letzter Linie auch der Verlust der Galerie zu verdanken, denn hätten die Stände sie nicht, um sie vor den Preufsen in Sicherheit zu bringen, ausgefolgt, so wäre sie damals in Düsseldorf verblieben und wahrscheinlich auch heute noch hier), mochten überzeugt sein, dafs es mit ihrer Kunst nun gründlich und für alle Zeiten aus sei. Aber die Regierung, welche auch hier von dem Principe ausging, alle vorhandenen Institute, so weit als möglich, nicht in sich verkommen zu lassen oder aufzuheben, sondern ihnen im Gegentheil neues Leben einzuflöfsen, forderte sehr bald einen Bericht über die Verhältnisse der dortigen niemals formell aufgehobenen Akademie. Dieselbe hatte ja auch dem neuen Herrn gegenüber schon einige schwache Lebenszeichen von sich gegeben. Sie bestanden in dringenden Gesuchen der übrig gebliebenen Lehrer Thelott und Schäffer um Gehaltserhöhung; und daraufhin erging nun zunächst an Schäffer die Aufforderung zu einem Bericht über den Stand der Akademie und über seine Ansichten zu einer Reorganisation derselben.

Carl Friedrich Schäffer war 1776 in Dresden als Sohn eines geschätzten Bildhauers geboren. Im Jahre 1805 wurde er als Professor der Architektur an die Düsseldorfer Akademie berufen und hatte hier ausgehalten, wahrscheinlich, weil es ihm nicht gelungen war, wie die Anderen in München unterzukommen. Auch an den Director des Gymnasiums Karl Wilhelm Kortüm wandte man sich, da man an eine Verbindung beider Anstalten dachte.*

Dieser war vernünftig genug, den Gedanken einer Verbindung von Akademie und Gymnasium als unausführbar zu bezeichnen, und so blieb denn der sehr ausführliche Plan des Architekten Schäffer zur Berücksichtigung.

* Dieser Kortüm ist übrigens nicht mit dem Jobsiaden-Dichter Karl Arnold Kortum zu verwechseln, wie es ein durch die Solidität seiner Arbeitsweise und die Zuverlässigkeit seiner Angaben sattsam bekannter moderner Kunstliterat thut. Kortum, der Vater des trefflichen Jobs, kann, von allem Andern abgesehen, schon deshalb nicht zu dem Düsseldorfer Kreise Schadows gehört haben, weil er erstens überhaupt nicht in Düsseldorf gelebt hat, und zweitens schon zwei Jahre todt war, als Schadow nach Düsseldorf kam. Der Gymnasialdirector Kortüm erhielt dieses Amt im Jahre 1814, wurde 1822 Consistorial- und Schulrath bei der Regierung in Düsseldorf, gehörte als solcher später dem Curatorium der Akademie an und wurde 1830 in das Cultusministerium nach Berlin berufen.

Der umfangreiche Bericht giebt einen bis ins Kleinste ausgearbeiteten, in vieler Beziehung höchst interessanten und geistreichen Entwurf zur Errichtung einer Kunstschule, der nur zu grofsartig war, um mit den immerhin beschränkten Mitteln der preufsischen Regierung ausgeführt zu werden.

Sehr hübsch ist die Charakteristik des Oberdirectors, wie ihn Herr Schäffer sich denkt. „Wäre ich nicht selbst Architekt," bemerkt er in einer Anmerkung, „so würde ich zu jeder Zeit einen Kunstarchitekten am geeignetsten zum Director finden, weil derselbe nicht, ohne Kunstpolyhistor zu sein, im Leben stehen kann".

Es ist hier nicht der Ort, auf die weiteren Verhandlungen, die zwischen den zwei oder drei übrig gebliebenen Akademielehrern, der Regierung und dem Ministerium gepflogen wurden, einzugehen. Man hatte in Berlin den besten Willen und es fehlte auch nicht an Leuten, die sich der Regierung als Lehrer für die neue Anstalt zur Verfügung stellten. So Kolbe, E. E. Mengelberg in Düsseldorf und auch der in Rom lebende Cornelius, der in einem Briefe an Boisserée sich, Overbeck, den Kupferstecher Ruschewey und andere deutsche Künstler zur Anstellung, Theilnahme und Mitwirkung anbot.

Aber auch von anderer Seite war auf Cornelius hingewiesen worden, und vor allem war es der geistreiche Niebuhr, der im October 1816 als preufsischer Gesandter nach Rom gekommen und sehr bald auf Cornelius aufmerksam geworden war. In Privatbriefen an einflufsreiche Persönlichkeiten, z. B. an Savigny, dann aber in einem längeren Bericht an das Ministerium hatte er, noch ohne von den Düsseldorfer Projecten Kenntnifs zu haben, in dringender Weise beantragt, dafs dem trefflichen Künstler Unterstützung zu theil werde. Von Berlin aus hatte man auf dem üblichen Instanzenwege über Düsseldorf dann auch mit Cornelius und, es ist nicht bekannt, auf wessen Veranlassung hin, mit dem in Crefeld geborenen Bildhauer Flatters in Paris, Unterhandlungen angeknüpft. Diese Verzögerungen hatten aber die Folge, dafs Cornelius schon von einer anderen Seite in Anspruch genommen wurde und beinahe für Düsseldorf vollständig verloren gewesen wäre.

Die Jahre, welche Cornelius aufserhalb Düsseldorfs zugebracht hatte, sind ein merkwürdiges und hinlänglich bekanntes Kapitel der deutschen Kunstgeschichte. Es mag an dieser Stelle auf die bedeutsamste Zeit, auf die in Rom, deshalb kurz hingewiesen sein, weil die Eindrücke, welche eine Reihe deutscher Künstler dort empfing, nicht nur durch Cornelius, sondern auch durch Andere für die junge Düsseldorfer Kunst höchst bedeutungsvoll werden sollten.

Der Frankfurter Aufenthalt hatte Cornelius einige Aufträge des Fürstprimas und Porträtaufträge von Privaten eingetragen und ihm vor allem Gelegenheit gegeben, die ersten Blätter seines „Faust" zu zeichnen und für die ganze auf zwölf Zeichnungen geplante, im Stich herauszugebende Arbeit einen Verleger zu finden. Goethen selbst hatte der junge Zeichner die Widmung des Werkes angeboten, und der Dichter wird sie wohl angenommen haben, wenn auch seine darauf bezügliche Aeufserung nicht vorhanden ist.

Nach zweijährigem, durch eifrige Arbeit ausgefülltem Aufenthalt in Frankfurt sah sich Cornelius endlich am Ziel seiner frühesten Wünsche, nämlich in Rom, wo er mit seinem Freunde Xeller am 14. October 1811 angekommen war.

An Florenz war man gewissermafsen nur vorbeigefahren, doch gestand Cornelius in Rom, dafs er den einzigen Tag, den er in Florenz zugebracht habe, nicht für viele Jahre seines Lebens hingäbe.

Die Eindrücke, die er in Rom empfing, waren verschiedener Art und riefen in ihm zunächst das Gefühl lebhafter Enttäuschung wach. Er schreibt einem Freunde die grofsen Worte: „Ich sage Dir und glaube es fest, ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen." Das klingt wie eine Ahnung davon, dafs auch ihm und seiner Kunst Italien so verhängnifsvoll werden sollte.

Sehr bald schlofs sich Cornelius der Gesellschaft der Klosterbrüder an, jenem Kreise von jungen Leuten, die in engstem Anschlufs an die kirchliche Kunst der Frührenaissance und in Nachahmung des klösterlichen Lebens, etwa eines Fiesole, das Heil ihrer Seele und ihrer Kunst suchten.

In dieser naiven Vereinigung künstlerischer und menschlicher Nachahmung vergangener Zeit nicht nur, sondern auch überwundener Verhältnisse spiegelt sich die ganze Rathlosigkeit der eine neue Kunst oder eine wirkliche Kunst überhaupt suchenden deutschen Jünglinge wieder. Und wenn man ihren Weg nicht als den richtigen anerkennen kann, so wird man doch den heiligen Ernst und die Ueberzeugungstreue bewundern müssen, mit denen sie diesen Weg betraten und verfolgten. Diese Klosterbrüder, wie sie zunächst hiefsen, bekamen bald den Namen Nazarener,

den ursprünglich eine andere Gruppe von deutschthümelnden, aber ziemlich bummligen Jünglingen aus Norddeutschland erhalten hatte, „da sie immer viel vom heiligen Grabe sprachen“. Schadow spricht von diesen in seinen Jugenderinnerungen in sehr abfälliger Weise, und sie sind mit dem Kreise der in S. Isidoro Hausenden nicht identisch. Diesen wurde der fromme Name erst nur spottweise gegeben, blieb aber dann an ihnen hängen, und Schadow mufste es sich gefallen lassen, ihn, in Rom wenigstens, auch zu tragen.

Diese wirklich frommen und begeisterten Nazarener haben innerhalb der deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts eine Rolle gespielt, die nicht unterschätzt werden darf. Das Schicksal hat den Kreis bald gesprengt und seine Mitglieder über ganz Deutschland verstreut. Kaum Einer ist den künstlerischen Grundsätzen, die er damals angenommen hatte, ganz untreu geworden, und gerade in Düsseldorf hat das Nazarenerthum eine Nachblüthe erlebt, die bis in unsere Tage reicht.

Der enge Anschlufs der Nazarener an die kirchliche Kunst der alten Italiener beschränkte sich nicht nur auf die Nachahmung des Stofflichen und Technischen, er suchte vielmehr auch eine möglichst enge geistige Aehnlichkeit mit den Vorbildern, und der Uebergang vom Mönchischen zum Kirchlichen war fast selbstverständlich.

So erlebte die Welt das wundersame Schauspiel, dafs die gröfstentheils aus dem protestantischen Norden Deutschlands nach Rom gekommenen Kunstjünger, Einer nach dem Andern, nicht nur das Leben und die Kunst der Mönche nachahmten, sondern auch, soweit sie ihr nicht von Hause aus angehörten, sich der Kirche zuwandten, der ihre Vorbilder angehört hatten.

Freilich war aber dieser Schritt kein so ganz origineller und aus eigenster Initiative entsprungener, so wenig wie der ganze Zug der Klosterbrüder in die Einsamkeit und das Mittelalter auf eigener Erfindung beruhte. Der Anstofs war hier wie dort ein ästhetisch-litterarischer gewesen. Es war dieselbe Geschichte, wie bei den Klassicisten. Jenen hatte Winckelmann den Weg gewiesen, diesen gaben das Signal zur frommen Weltflucht in den Schatten der Klostermauern die berühmten „Herzensergiefsungen eines Klosterbruders“ von Tiecks Freunde Wackenroder (1797). Der romantische Mysticismus, der seit Friedrich Wilhelm II. sogar in der Stadt der Intelligenz in weiten Kreisen Schule gemacht und in der Litteratur durch Tieck, Novalis und die beiden Schlegel, das Kokettiren mit dem Katholicismus fortgesetzt hatte, war durch den Uebertritt zur katholischen Kirche des Grafen Friedrich Stolberg 1800 in Münster, dann Friedrich Schlegels 1808 in Köln, zuerst in die Praxis übersetzt worden. Bald darauf traten in Rom der erblich stark belastete Zacharias Werner, sowie der Frankfurter Dr. Christian Schlosser, ein Neffe von Goethes Schwager, 1810 bezw. 1811 zum Katholicismus über. Wie auf ein gegebenes Zeichen folgten nun die Protestanten unter den römischen Klosterbrüdern, Einer nach dem Andern, diesem Beispiel. Zuerst der Historienmaler F. Cramer aus Emden, später 1813 Overbeck, der Sohn eines angesehenen Lübecker Juristen aus einer alten Predigerfamilie, im nächsten Jahre W. Schadow, der Sohn des Berliner Bildhauers, der Werner und Schlosser schon in Florenz kennen gelernt hatte, und 1815 Philipp Veit. Ein Abbate Pietro Ostini, Professor der Kirchengeschichte am Collegio Romano, war der geistige Führer bei diesen und den zahlreich folgenden Conversionen, die namentlich in Deutschland und bei den Deutschen in Rom ungeheueres Aufsehen machten.

Noch merkwürdiger als dieses massenhafte Uebertreten zur katholischen Kirche selbst ist die Thatsache, dafs gerade die beiden Bedeutenderen unter den Convertiten jüdischer Abstammung sind. Das beweist nicht nur den weniger religiösen, als vielmehr ästhetisch-reflectirenden oder romantisch-phantastischen Charakter ihres confessionellen Ueberganges, sondern, was hier, namentlich bei Einem von ihnen, wichtiger ist, auch ihrer damit im engsten Zusammenhang stehenden Kunst.

Veit war durch seine Mutter der Enkel Moses Mendelssohns, und auch sein Vater war Jude. Schadow war mütterlicherseits der Enkel eines galizischen Juden namens Davideles aus Wien. Die Heirathsgeschichte seines Vaters ist ein ganzer Roman, wie auch die vorherige Bekehrung seiner Mutter und deren Flucht aus einem Wiener Kloster. Dafs die gesündesten und kraftvollsten Erscheinungen unter diesen Klosterbrüdern, Cornelius und Friedrich Schnorr, blieben, was sie von Hause aus waren, der Eine Katholik, der Andere Protestant, ist auch ein Zeichen für die fremden geistigen und Rassen-Elemente, die der Kunst und dem Glauben der Andern beigemischt waren. Ganz folgerichtig ist es auch, dafs der mit natürlichem rheinischen Lebensmuth und echt künstlerischer Freude an der Natur, die er mit entdecken half, erfüllte Cornelius schliefslich gegen die Frömmelei seiner Genossen sich auflehnte, so dafs er, der geborene Katholik, von den Convertiten gewissermafsen als Ketzer angesehen wurde. Bekannt ist sein Ausspruch, dafs, wenn der letzte Maler in Rom katholisch geworden sein würde, er protestantisch werden würde. Das hat nun freilich nicht verhindert, dafs bis zum Jahre 1818 noch eine ganze Anzahl junger Leute übertrat.

Dennoch war Cornelius' Eintritt in den Kreis der Klosterbrüder künstlerisch wenigstens von grofser Bedeutung gewesen und hatte sogar eine förmliche Revolution hervorgerufen. „Er fiel plötzlich wie eine Bombe in Rom ein und schofs gleich einer Rakete unter die römischen Künstler." So erzählt Schadow, und die beiden Bilder passen trefflich auf den körperlich kleinen, aber feurigen Cornelius, der, von unleugbarem Oppositionsdrang erfüllt, eine viel zu kräftige und gesunde Natur war, um sich der weichen verschwommenen Stimmung, als deren Hauptrepräsentant Overbeck typisch ist, hinzugeben. Was ihn zu jenem Kreise hinzog, war, dafs er in ihm dieselbe Begeisterung und denselben guten Willen, die neue Kunst zu begründen, vorfand, die ihn selbst beseelten. Glaubten doch die Klosterbrüder alles Ernstes auf ihrem Wege die deutsche Kunst reformiren oder wiedererwecken zu können, was ja auch Cornelius' heifsester Wunsch war. Die gemeinsamen Studien nach der Natur — bei solchen nach dem weiblichen Aktmodell zog sich Overbeck schamhaft zurück — förderten Cornelius nicht wenig bei den Arbeiten, die ihm zunächst am Herzen lagen, wie diese ihn andererseits vor den Phantastereien und religiösen Sentimentalitäten der Anderen bewahrten. Es waren die letzten Blätter des Faust und des neu unternommenen Nibelungen-Cyklus. Die Wahl dieses zweiten Stoffes bedeutete einen weiteren Schritt auf der Bahn der nationalen Kunst. Auch Shakespeare, der in jener Zeit der deutschen Litteratur und damit der Welt gewissermafsen neugewonnen wurde, erweiterte das Gebiet seines Gedankenkreises.

Nun hat freilich auf die Dauer auch Cornelius nicht vermocht, den Eindrücken, die von allen Seiten auf ihn einstürmten, zu widerstehen, und während in Deutschland die deutschthümelnde Romantik immer mehr an Boden gewann, wandte sich Cornelius in Rom mehr und mehr religiösen Stoffen zu, von der unleugbar richtigen Ansicht ausgehend, dafs der Urgrund aller Kunst, die ersten geistigen und sogar praktischen Anregungen in der Religion beruhten. Er übersah dabei nur, dafs die Kirche nicht mehr in der Lage war, die Kunst wie früher zu pflegen, und dafs die Geistesrichtung im XIX. Jahrhundert eine andere geworden war, der sich die Kunst, ob zu ihrem Vortheil oder nicht, anschliefsen mufste.

Es entstanden in dieser religiösen Richtung einige Bilder und Zeichnungen, bis ein gröfserer Auftrag Cornelius und seinen Freunden die lang ersehnte Gelegenheit gab, ihre Gedanken ins Grofse und Monumentale zu übersetzen; denn auch darüber war Cornelius in der Anschauung der Werke der Hochrenaissance sich klar geworden, dafs nur die monumentale Kunst in Verbindung mit der decorativen die Höhe des malerischen Schaffens bedeute.

Die Geschichte der Fresken in der Casa Bartholdy, in deren Ausführung sich Cornelius, Overbeck, W. Schadow und Philipp Veit theilten, ist bekannt und gehört nicht hierher.

Es schlossen sich an die Arbeiten für die Villa Massimi; und das in diese Zeit fallende Erscheinen Niebuhrs in Rom bedeutete für Cornelius die ersten Beziehungen zur preufsischen Regierung. Leider wurden die Verhandlungen, welche Niebuhr angeregt hatte, um Cornelius für Düsseldorf zu gewinnen, wie gesagt, mit der üblichen bureaukratischen Langsamkeit geführt, so dafs ein anderer fürstlicher Kunstmäcen, der 1818 nach Rom kam, den Künstler für sich und seine hochfliegenden Pläne zu gewinnen wufste, ehe die Verhandlungen mit Berlin zum Abschlufs gekommen waren. Man darf dabei nicht vergessen, dafs Cornelius in Rom mit äufserstem Mangel und zuletzt auch mit Krankheit hatte kämpfen müssen, und dafs ein Wegzug von dort unter irgend welchen annehmbaren Bedingungen für ihn und seinen seit kurzem gegründeten Hausstand eine Lebensfrage war. Was ihm der Kronprinz Ludwig von Bayern in Aussicht stellte, war mehr, als Cornelius in seinen kühnsten Träumen hätte erhoffen dürfen, mehr als was ihm Preufsen bieten konnte. So mufste schon vor den definitiven Aufträgen für die Münchener Glyptothek die Arbeit für die Villa Massimi zurücktreten, und Cornelius arbeitete schon an den Cartons für München, als man von Berlin aus noch Berichte aus Düsseldorf und von Niebuhr über die Fähigkeiten des p. Cornelius, sowohl als Künstler, wie als eventuellen Leiter einer Kunstakademie und seine eventuelle Geneigtheit zu letzterer Thätigkeit forderte. Und als endlich die Berufung nach Düsseldorf für Cornelius in Rom ankam, da war dieser auf den dringenden Wunsch des Kronprinzen Ludwig schon in München angelangt, und von hier aus machte er nun der preufsischen Regierung den Vorschlag, der zu seiner Doppelstellung in den nächsten Jahren führte, ihn einen Theil des Jahres als Director der Akademie in Düsseldorf beschäftigte, den andern Theil als Maler der Glyptothek in München.

Cornelius brachte mit der Annahme der Directorstelle in Düsseldorf ein um so gröfseres Opfer, als ihm auch in München die Direction der Akademie mit einem weit höheren Gehalt angeboten worden war. Und er hat bewiesen, dafs es keine Redensart war, wenn er an die

Düsseldorfer Regierung schrieb: „dafs seine Liebe zur Heimath und seine Anhänglichkeit an den preufsischen Staat die Hauptbeweggründe waren, dem Ruf nach Düsseldorf zu folgen".

Mit Reisen zwischen München, Berlin, Dresden vergingen noch etliche Monate. Ein alter Freund, der Maler und Kunsthistoriker Mosler aus Coblenz, dessen Anstellung als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie Cornelius erbeten hatte, brachte die Familie des Cornelius nach Düsseldorf, und im October 1821 kam der Künstler selbst nach zwölfjähriger Abwesenheit zum erstenmal wieder in seine Vaterstadt. Mit ihm kamen einige Schüler, so Stilke, Stürmer, Röckel, Götzenberger, Sandhaas, Karl Schorn und Andere, sowie der junge Wilhelm Kaulbach. Und nun begann trotz der häufigen Abwesenheit des neuen Directors, der vertragsmäfsig für die Sommermonate nach München beurlaubt war und einen Theil seiner Schüler zu den Arbeiten dorthin mitnahm, eine fast fieberhafte, wenn auch in gewisser Beziehung einseitige Thätigkeit.

Cornelius war schon in Rom zu der Ueberzeugung gekommen, dafs nur die Monumentalmalerei imstande sei, die deutsche Kunst wieder aufwärts zu führen, und seine eigenen schlechten Erfahrungen auf der Langerschen Akademie hatten ihm als das Ideal einer Heranbildung junger Künstler die Mitarbeit an den Werken des Meisters in der Art, wie sie im Mittelalter und in der Renaissancezeit üblich war, erscheinen lassen.

Das war nun Alles gut und schön, aber Cornelius verkannte dabei die Verschiedenheit, nicht nur in dem Kunstbedürfnifs des Volkes, sondern auch in der Auffassung von den Zwecken des einzelnen Kunstwerkes im Vergleich zu der Glanzzeit der Kunst in Italien. Er verkannte ferner den neuzeitlichen Drang nach Entwicklung der eigenen Individualität, der das Aufgehen einer ganzen Künstler-Generation in dem Schaffen eines einzelnen Meisters nicht mehr zuläfst.

Eine rein äufserliche Einseitigkeit kam dazu, die aber, da sie technischer Natur war, nicht nur auf die ganze Schule, sondern auf die spätere Arbeit des Cornelius von allergröfster und einschneidendster Bedeutung werden sollte. In seiner Nichtachtung, um nicht zu sagen Verachtung alles Technischen in der Kunst, war Cornelius so weit gegangen, dafs er keine Malerei aufser dem Fresco gelten lassen wollte. Daraus folgte bei ihm selbst, dafs er die noch in Düsseldorf besessene, von Langer überkommene Maltechnik vollkommen verlor, ohne bei der merkwürdigen Gleichgültigkeit, die er namentlich auch der coloristischen Seite der Malerei entgegenbrachte, dafür eine eigentliche, glänzende Frescotechnik einzutauschen (soweit es sich nämlich nicht um das rein Handwerksmäfsige handelt, was ja gerade beim Fresco weniger Sache des Künstlers, als des Maurers ist).

Das sollte sich später bei ihm aufs bitterste rächen, es war aber auch die Schuld, dafs er es auf die Dauer zu gar keiner Schule, selbst im Sinne jener alten Meister, gebracht hat, geschweige denn, dafs es ihm gelungen wäre, in Düsseldorf oder später in München Maler in dem Sinne, wie sie die neue Kunst verlangte, auszubilden.

Es unterliegt ja keinem Zweifel, dafs die geistige Conception und Ausgestaltung des Kunstwerkes, die Gedankenmalerei, d. h. die Malerei in Gedanken, die vornehmste künstlerische Arbeit ist, und in diesem Sinne ist das Lessingsche Wort zu verstehen, dafs Rafael der gröfste Künstler gewesen sein würde, auch wenn er ohne Hände geboren wäre. Aber der Künstler schafft doch schliefslich nicht für sich allein, sondern für die Menschheit, und es ist keineswegs gleichgültig, in welcher Form er sein Werk vollendet. Der Gedankeninhalt des Goetheschen Faust liefse sich ja auch, sozusagen im Carton, mit wenigen Worten wiedergeben, aber das könnte doch das Gedicht nicht ersetzen. Wie bei Cornelius die Abstraction von der Ausführung schliefslich bei dem blofsen Carton anlangte, in dem er sein letztes grofses Werk, die Campo-Santo-Malereien niederlegte, ohne sich darüber grofs zu bekümmern, dafs er es nie würde malen können, so mufste das Princip von dem Moment an, wo der Geist des Meisters nicht mehr über seinen Schülern waltete, versagen.

Dazu kam, dafs Cornelius nicht daran dachte, tüchtige Künstler als Lehrer neben sich zu stellen. So setzte er 1822 die Anstellung Wintergersts als Elementarlehrer der Zeichenklasse durch, von dem er selbst sagte, dafs ihm sein reges Streben nach den Höhen der Kunst nicht gelungen sei. Auch Kolbe, der sich schon ganz im Anfang bei der Regierung gemeldet hatte, wurde Ende 1821 angestellt und bekam eine Malklasse. Er hatte sich in den letzten Jahren in Köln aufgehalten, wohl, weil er in Düsseldorf keine Aufträge fand. Auch sein Einflufs konnte kein erfreulicher sein, da er einer der schlimmsten Klassicisten nach Pariser Muster geworden war. Dieses Besetzen der Elementarlehrerstellen durch untüchtige Leute beruhte nicht etwa auf Eifersucht, sondern lediglich auf der Unterschätzung von der Wichtigkeit der technischen Vorbildung überhaupt.

Nebenbei allerdings fafste Cornelius die Beschaffung eines „mit weiser Auswahl gesammelten Gemälde-Cabinets“, das als Vorbildersammlung dienen sollte, ins Auge. Die alten Reste der kurfürstlichen Akademiesammlung sollten durch Ankäufe vermehrt und ergänzt werden. Anfänge dazu wurden in der That gemacht, leider aber später nicht consequent durchgeführt.

Ein glückliches Geschick wollte es, dafs für die junge Schule eine Reihe von Aufträgen einliefen, welche die in den Zeichenklassen oder auch nur in den abendlichen Aktstunden nothdürftig vorgebildeten jungen Leute sogleich auf das Gerüst stellten; aber von ihnen Allen hat sich eigentlich nur Einer, nämlich Kaulbach, zu eigener grofser Künstlerschaft durchgearbeitet, und auch er nur kraft seines elementaren Talents, und weil er, recht bald von Düsseldorf weggezogen, wesentlich andere Wege einschlug, Wege, die ihn denn auch von Cornelius bis zum persönlichen Bruch entfernten. Aus seiner Düsseldorfer Zeit sollen die Studien zu seinem „Irrenhaus“ stammen, von dem allerdings die moderne Kritik behauptet, seine Gestalten entsprächen durchaus nicht der Wirklichkeit und seien „aus der Tiefe des Gemüths“ geschöpft.

Im übrigen war vorläufig das Zusammenarbeiten zwischen dem jugendlich feurigen, in kurzer Zeit berühmt gewordenen Meister und seinen begeisterten Schülern nach der persönlichen Seite hin ein ideales.

Cornelius selbst zeichnete in Düsseldorf an den Cartons für die Glyptothek, bei denen ihm zu helfen als eine besondere Ehre galt. In München wurde mit der Malerei des Göttersaales begonnen, der schon October 1823 vollendet wurde. Es folgte 1824 der Trojanische Saal, zu dem der Meister schon fast nur die Cartons machte. Die Schüler in Düsseldorf arbeiteten unter seiner Aufsicht an den Cartons zu verschiedenen monumentalen Werken, die in Bonn, Coblenz, Heltorf und Eller bestellt waren. Dann zogen die dazu Bestimmten gruppenweise an Ort und Stelle, um die Ausführung im echten Fresco, so gut es ging, auszuführen.

Nicht nur diese Schülerarbeiten, die in der Umgegend ausgeführt wurden, sondern auch die Cartons des Meisters selbst für die beiden Säle der Glyptothek, den Göttersaal und den Heroensaal, die wohl gröfstentheils in Düsseldorf gezeichnet wurden, müssen als Werke dieser jungen Düsseldorfer Schule betrachtet werden. Es mögen deshalb auch diese letztgenannten Werke, zu denen Kronprinz Ludwig die Motive selbst gegeben hatte, hier in Kürze erwähnt sein. Entsprechend dem Gebäude, das zu einem Museum der antiken Plastik bestimmt war, sind sie der klassischen Mythologie entnommen, und sie haben Cornelius für seine künstlerische Thätigkeit der nächsten Jahre eine Richtung gegeben, die seiner vorhergegangenen ziemlich gerade entgegengesetzt ist. Es kann nichts nutzen, sich darüber täuschen zu wollen, dafs seine reformatorische Thätigkeit innerhalb der deutschen Kunst und für sie im Sinne einer nationalen Entwicklung mit dem Moment aufhört, wo er veranlafst war, wieder antike Stoffe, die Stoffe der Klassicisten zu behandeln. Sein Bestreben, dies nicht im Sinne und im Stil der Klassicisten zu thun, sondern in der coloristischen und decorativen Auffassung der Spätrenaissance, des Giulio Romano etwa, dessen Palazzo del T ihm vorschwebte, vermochte daran um so weniger zu ändern, als ihm das gerade eigentlich nicht gelungen ist.

Schon mit den alttestamentarischen Darstellungen in der Casa Bartholdy hatte Cornelius die neudeutsche Romantik des Faust und der Nibelungen verlassen; seit den Glyptothekfresken wandte er ihr entschieden den Rücken zu, und die formale Ausgestaltung dieser Bilder erreichte ihre Vorbilder noch weniger, als es die Bilder aus der Klosterbrüderzeit gethan hatten. Die Arbeiten seiner Schüler lassen ebenfalls die Energie, mit der die Faustzeichnungen neue Wege eingeschlagen hatten, vollkommen vermissen. Von hier aus konnte der neue Stil, die ersehnte neue Kunst nicht mehr ausgehen. Glücklicherweise war der Grund, den Cornelius in seinen Faust- und Nibelungen-Zeichnungen gelegt hatte, so stark, die Anregungen, die er gegeben hatte, so mächtig, dafs Andere in diesem Sinne und auf diesem Grunde weiter bauen konnten, als der Meister selbst schon zum einsamen Grübler geworden war, den die Welt nicht mehr verstand, so wenig wie er sie verstehen wollte.

In der von Klenze neuerbauten Münchener Glyptothek war zur Ausmalung die Eingangshalle mit den beiden rechts und links anstofsenden Sälen bestimmt. Später wurde der Eingang auf die entgegengesetzte Seite verlegt, so dafs die drei Räume nun an der Hinterwand des Gebäudes liegen. Cornelius bestimmte für die Eingangs- oder, wie sie jetzt heifst, Zwischenhalle die Prometheussage, die in drei Bildern behandelt wurde: „Dem von Prometheus befreiten Menschen giebt Athene die Seele“, „Die Befreiung des Prometheus durch Herkules“ und „Pandora öffnet die Büchse, aus der die Uebel sich auf das Menschengeschlecht stürzen“. Der Saal links (vom



PETER CORNELIUS

Orpheus im Hades

Carton zu dem Wandgemälde im Göttersaal der Glyptothek zu München

heutigen Eingang aus), der zu den Werken der älteren Plastik führt, wurde zu Darstellungen aus den Göttermythen bestimmt. Er bot für die Bemalung drei halbkreisförmige Wandflächen und vier Gewölbezwickel. Die ersteren zeigen die drei Götterreiche, die Unterwelt, in der Orpheus vom Hades seine Gattin Eurydice erbittet, die Wasserwelt mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite, bei ihm Arion und Thetis, und den Olymp. Auf den Gewölbeabtheilungen befinden sich Darstellungen der vier Elemente, die mit den Jahres- und Tageszeiten in Verbindung gebracht sind. Also das Wasser mit Frühling und Morgen, das Feuer mit Sommer und Mittag. Ueber dem Fenster Licht, Herbst und Abend und schliefslich Erde, Winter, Nacht. Der dritte Saal, der zu den Werken der späteren Plastik, besonders der römischen, führt, ist den Heroenmythen, insbesondere der Geschichte des trojanischen Krieges gewidmet. Es sind hier nur drei Wandbilder vorhanden, „der Streit des Achill mit Agamemnon wegen der geraubten Briseïs", „Kampf um die Leiche des Patroclus" und „die Zerstörung Trojas".

Einer der ersten Aufträge, der an die junge Corneliusschule herantrat, war die Ausmalung der Aula der 1818 gegründeten Universität Bonn. Die Regierung hatte eine Zeitlang geschwankt, ob die Universität nach Düsseldorf gelegt werden sollte und die Akademie nach Bonn, bis historische und andere Gründe den Ausschlag zu der gewählten Vertheilung gab, aber es war ein guter Gedanke von Cornelius, die beiden neuen Anstalten in dieser Weise in Verbindung zu bringen, und die Regierung zögerte nicht, seinen dahingehenden Antrag zu genehmigen. Die Freundschaft, die Cornelius mit dem Professor der Philosophie Christian August Brandis in Bonn verband, hatte wohl auch an dem Plan ihr Theil gehabt, der schon 1821 besprochen wurde.

Im October 1823 übertrug Cornelius die Arbeit seinen drei Schülern Hermann, Götzenberger und Förster. Die vier Wände sollten, wie das ja nahe lag, mit den allegorischen Darstellungen der vier Facultäten geschmückt werden. Die Cartons zu diesen Bildern entstanden seit 1823, wo die Bestellung perfect wurde mit Unterbrechungen, die durch Cornelius' Weggang von Düsseldorf bedingt waren. Zuerst wurde die Theologie in Angriff genommen. Cornelius selbst hatte auf Rafael hingewiesen und es konnte nicht ausbleiben, dafs die Anklänge an ihn gröfser sind, als gerade nöthig. Aber auch andere vatikanische Wandgemälde scheinen nicht ohne Einflufs auf Götzenberger gewesen zu sein, der die drei letzten Bilder allein vollendete. Die thronenden Gestalten in der Mitte der Bilder, welche die einzelnen Wissenschaften darstellen, sind wohl den



PETER CORNELIUS

Zeus, Herrscher im Olymp

Carton zu dem Wandgemälde im Göttersaal der Glyptothek in München

Wandmalereien in der Torre Borgia entnommen, wie überhaupt, namentlich in den drei späteren Bildern auch bezüglich der Farbe der Einflufs Pinturicchios, und zwar zum Vortheil der Arbeiten, unverkennbar ist. Es ist das interessant genug; auch Overbeck weist gelegentlich auf Pinturicchio hin, ein Beweis, dafs dieser Meister damals richtiger geschätzt wurde, als später. Auch sind die Bonner Fresken so Manchem, was später, in den 40er Jahren etwa, auf diesem Gebiete von Düsseldorf aus geleistet wurde, in der Composition und auch, mit Ausnahme der Theologie, in der Farbe überlegen.

1825 war die Theologie in gemeinsamer Arbeit beendigt. Götzenberger sollte die Jurisprudenz, Förster, der später Kunstschriftsteller wurde, die Medicin, und Hermann die Philosophie malen, später aber wurde die ganze Arbeit Götzenberger übertragen, der während eines längeren Aufenthalts in Italien seit 1828 die Cartons zeichnete und die Bilder auch 1832—34 ausführte. Ein hübsches Zeitbildchen entwirft E. Förster aus der Zeit seiner Arbeit an der Theologie 1824, wie er wegen des Verdachtes, dem Jugendbunde anzugehören, von der Arbeit fort und ins Gefängnifs geschleppt wurde, aus dem ihn nur Niebuhrs energische Fürsprache erlöste, nachdem Delinquent auf Ehrenwort versichert hatte, dafs er dem gräfslichen Jugendbunde nicht angehöre. Die officielle Weisung zu seiner Exhaftirung lief aus Berlin allerdings erst vier Wochen später ein. Sogar Cornelius wurde in München ähnlicher Greuel verdächtigt, doch hatte man seinen Namen nicht in den Untersuchungsakten finden können, und er blieb in München unbehelligt. Ernst Joachim Förster, 1800 geboren, war zuerst Schüler von W. von Schadow in Berlin, aber seit 1823 Schüler von Cornelius, und ging nach Vollendung der Theologie mit ihm nach München. Dort entwickelte er später eine rege und fruchtbare Thätigkeit als Maler und Kunstschriftsteller. Für die Kunstgeschichte ist seine zweibändige eingehende Biographie von Cornelius von gröfstem Werthe. Er starb 1885 in München.

Karl Heinrich Hermann, geboren 1802 in Dresden, verliefs Düsseldorf ebenfalls mit Cornelius, um 1844 von München nach Berlin überzusiedeln, und ebensowenig blieb Jacob Götzenberger der Düsseldorfer Kunst erhalten. Er war 1800 in Heidelberg geboren, und seit 1820 Schüler von Cornelius, dem er namentlich im Göttersaal der Pinakothek half. Die Bonner Arbeiten trennten ihn von dem Meister, und noch während der Arbeit an denselben, im Jahre 1833 siedelte er nach Mannheim über, wo er der Gemäldegalerie vorstand und auch als erster Colonist der Düssel-



PETER CORNELIUS

Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite

Carton zu dem Wandgemälde im Göttersaal der Glyptothek zu München

dorfer Akademie eine Kunstschule gründete. In Mannheim zeichnete er den Carton für das letzte Bonner Fresco, das 1834 vollendet wurde. Nach vielfachen Reisen starb er 1866 in Darmstadt.

Die Anordnung der vier Bilder in der Bonner Aula ist derart, dafs an der den Fenstern gegenüberliegenden Westwand die beiden kleineren Bilder der Jurisprudenz und der Medicin auf beiden Seiten des Katheders angebracht sind. An der linken Wand ist die Theologie dargestellt, die also den Cyklus beginnt, und rechts die Philosophie, deren Bild alle Zweige der Wissenschaften, die aufserhalb des Bereiches der drei übrigen Facultäten fallen, und aufserdem die gesammten schönen Künste umfafst. Das erste Bild, die Theologie, ist aus ganz natürlichen Gründen das schwächste. Es war der erste Versuch der drei unerfahrenen jungen Leute, und der grofse Unterschied zwischen ihm und den nächsten Bildern zeigt deutlich den Einflufs, den das Studium der römischen Wandgemälde auf Götzenberger ausgeübt hatte. Die Composition ist bei allen vier Bildern ziemlich gleichartig. Es ist die seit Rafael sattsam bekannte Versammlung berühmter Männer, die in einer Halle sich im Halbkreis um eine im Mittelpunkt thronende allegorische Dame gruppiren. Die Vorderen hübsch sitzend oder gar malerisch gelagert, damit man die im Hintergrund befindlichen Stehenden auch gut sehen kann. Halbmythische und zeitgenössische Geistesheroen bewegen sich in friedlichem Nebeneinander; durch umgehängte bunte Mäntel ist eine gewisse Costümeinheitlichkeit geschaffen, und die Zopfperücken sind als ganz unmonumental nicht geduldet.

Ist die Theologie das schwächste Bild, und zwar weniger nach der Composition, als in Bezug auf die Farbe, so ist die gegenüberliegende Philosophie als das letzte wohl das beste.

Bei der Theologie machen sich die grofsen hellen Flecken einzelner Gewänder und ganzer Figuren bemerkbar, die in mangelhafter Erfahrung der Veränderungen, welche die Frescofarben beim Auftrocknen erleiden, ihren Grund haben mögen. Bei den späteren Bildern ist Götzenberger vorsichtiger geworden, leider scheint es aber, dafs er auch die verhängnifsvolle Tempera-Uebermalung zum „Retouchiren“ der Bilder angewandt hat, „die sich diese Frescomaler immer erlauben“, wie es in einem etwa gleichzeitigen Bericht über die Münchener Arkadenbilder heifst. Die Folgen dieser Tempera-Uebermalung in München sind bekannt. Auch auf einzelnen der Bonner Bilder beginnt die Temperafarbe sich in grofsen Fetzen zusammenzurollen und abzulösen.



ERNST FÖRSTER, KARL HERMANN UND JAKOB GÖTZENBERGER

Die Theologie

Wandgemälde in der Aula der Universität zu Bonn

In der Philosophie ist die Composition am ungezwungensten. Durch Anbringung eines Springbrunnens in der Mitte vor der thronenden Gestalt der Wahrheit ist ein natürlicher Mittelpunkt geschaffen, um den sich die Gestalten zwangloser gruppiren, als bei den anderen Bildern, die in der Mitte alle eine unmotivirte Lücke wie eine Theaterbühne zeigen. Auch die farbige Gesammtwirkung wird von Bild zu Bild harmonischer und angenehmer, ohne dafs der wohl beabsichtigte und durch eine bunte, groteskenartige Umrahmung gesteigerte Eindruck des Gobelins ganz verschwindet. Der tiefrothe Anstrich der Wände trägt dazu bei, die unleugbaren Härten der Malerei noch zu verstärken. Von den beiden kleineren Bildern wirkt durch die Häufung allzu vieler Gestalten die Jurisprudenz etwas unruhig, und die Medicin macht durch einen kuriosen ägyptischen Aufbau, in dem eine mystisch beleuchtete Isis sitzt, einen noch theaterhafteren Eindruck, als die anderen Bilder.

Trotz aller Schwächen haben die Bonner Fresken doch ein grofses Interesse. Sie sind das älteste, umfangreichste und auch bedeutendste Document der von Cornelius geplanten rheinischen Monumentalschule, wenn man von den Glyptothekbildern, deren Cartons ja doch nur zum Theil in Düsseldorf entstanden sind, absieht. Die Bonner Wandgemälde sind der erste und deutlichste Beweis im Grofsen für die mit dem neuen Jahrhundert vollzogene Stilwandlung, und es wäre kein Schade, wenn etwas von jener Strenge, die hier allerdings noch wie Pedanterie aussieht, ohne die aber eine monumentale Kunst undenkbar ist, sich in einigen anderen, späterhin vollendeten Wandbildern fände, die in romantischer Weichlichkeit fast zu verschwimmen scheinen.

Ihnen, und das gilt von den Bildern, die Stilke in Stolzenfels malte, aber auch einigermafsen von den monumentalen Arbeiten der Nazarener, wäre etwas von der Herbheit der Bonner Aulabilder zu wünschen, und es ist dabei nun ziemlich gleichgültig, ob diese Herbheit ein Zeichen der Unreife oder nicht doch vielleicht einer gewissen Kraft ist, der späterhin nur die Gelegenheit zu richtiger Entwicklung gefehlt hat.

So waren die Fresken der Bonner Aula also zustande gekommen, wenn auch anders als Cornelius es sich gedacht hatte, und seiner Leitung zuletzt vollkommen entzogen; andere Aufträge, die der jungen Schule auch von Privaten zugingen, hatten keinen so glücklichen Verlauf.

v. Lassaulx' Anregung zufolge sollte in Coblenz im Assisensaal ein grofses Wandbild des jüngsten Gerichtes ausgeführt werden. Cornelius betraute damit seine Schüler Stürmer, Stilke und Anschütz. Es scheint aber, dafs die jungen Leute nicht recht mit der Arbeit zustande kamen, so dafs das Bild nicht vollendet wurde.

Der Freiherr von Stein wandte sich im Jahre 1823 ebenfalls an Cornelius, um durch einen seiner Schüler in seinem Schlosse Cappenberg bei Lünen in Westfalen einen Saal ausmalen zu lassen. Die Vorwürfe waren schon im Einzelnen festgestellt und Cornelius' Schüler Stilke hatte sich schon mit dem Minister in Verbindung gesetzt, als dieser sich zurückzog, nachdem Cornelius Düsseldorf verlassen hatte. An Stelle der Frescobilder plante Stein späterhin Oelgemälde in die Wand einsetzen und nur eine Umrahmung al Fresco dazu malen zu lassen. Aber nicht einmal dazu kam es. Zwei Oelgemälde wurden allerdings bestellt, aber nicht von Düsseldorfern, und sie hängen heute im Treppenhause des einsamen Schlosses. Das eine, von Schnorr gemalt, stellt den damals so beliebten „Tod Barbarossas im Flusse Saleph" vor, das andere, von dem Berliner Karl Wilhelm Kolbe, der nicht mit dem Düsseldorfer Kolbe zu verwechseln ist, „die Schlacht Ottos des Grofsen gegen die Ungarn".

Ein Herr von Plessen hatte für sein Schlofs in Eller ebenfalls Frescogemälde bestellt. Dieselben sollen auch durch zwei sonst weniger bekannte Schüler des Cornelius, Röckel und App, in Carton begonnen worden sein, sind aber kaum gemalt worden, da nach Cornelius' Abgang auch Herr von Plessen seinen Plan aufgab.

Ein gröfserer und umfangreicher Auftrag wurde durch den Grafen Franz von Spee der jungen Frescoschule zu theil, dessen Bedeutung sich über die Zeit des Cornelius hinaus erstreckte. In dem Schlosse Heltorf sollte der Gartensaal mit grofsen geschichtlichen Darstellungen ausgemalt werden, und wenn auch diese Arbeit ebenfalls nach dem Weggang des Cornelius stockte, so wurde sie doch später unter Schadow wieder aufgenommen und bildet somit gewissermafsen die Brücke zwischen den beiden so verschiedenen Systemen und die Grundlage für die spätere Düsseldorfer Monumentalmalerei.

Fast allen diesen Arbeiten machte also die Wegberufung des Cornelius nach München ein Ende. Cornelius hatte seinen Weggang von Düsseldorf schon seit Längerem ins Auge gefafst, wenn er auch gehofft hatte, durch einen in seinem Sinne weiter schaffenden Nachfolger die Schule sich auch in seinem Sinne weiterentwickeln zu sehen. Seine Doppelstellung, die ihn



JAKOB GÖTZENBERGER

Die Philosophie

Wandgemälde in der Aula der Universität zu Bonn

zwang, zwischen München und Düsseldorf hin und her zu reisen, was bei den damaligen Verkehrsverhältnissen einen übermäfsigen Verlust von Kraft und Zeit bedeutete, mufste auf die Dauer unhaltbar werden. Auch der Zustand seiner Frau, die das Düsseldorfer Klima nicht vertragen konnte, liefs ihm eine Wendung dringend wünschenswerth erscheinen, und so begrüfste er die Münchener Anstellung als Director der dortigen Akademie und Nachfolger J. P. Langers, seines alten Lehrers, als eine Befreiung.

Langer starb am 6. August 1824 und schon am 12. und 13. bot König Ludwig dem von ihm so hochverehrten Cornelius dessen Stelle an mit der Aussicht auf ein reiches Feld auch malerischer Thätigkeit. In seinem Entlassungsgesuch an den preufsischen Minister von Altenstein, der sich jederzeit als ein warmer und verständnifsvoller Gönner von Cornelius gezeigt hat, betont Cornelius freimüthig gerade auch diese Aussicht, glaubt aber versichern zu können, dafs das Wachsthum der Düsseldorfer Akademie unter einem geeigneten Nachfolger gesichert sei.

Als solchen hatte er schon 1821 einmal Overbeck ins Auge gefafst und sogar bei diesem vertraulich angefragt, aber eine ablehnende Antwort erhalten. Immerhin ist dieser Gedanke des Cornelius charakteristisch, ebensowohl für seine Auffassung der Stellung eines Akademiedirectors gerade in Düsseldorf, wo nicht mehr als Alles noch zu thun war, als auch für die naive Menschenunkenntnifs des grofsen Gedankenkünstlers, dem die Natur schon damals in vieler Beziehung nur noch ein ziemlich gleichgültiges Mittel zum Zweck geworden war. Der herzensgute, aber menschenscheue und geistig ganz unselbständige Overbeck wäre der Letzte gewesen, der in Düsseldorf etwas hätte wirken können. Es war also für alle Theile ein Glück, dafs er den Vorschlag von Cornelius zurückwies, wahrscheinlich unter dem Einflufs seiner Frau, der Pflegetochter eines Wiener Theaterdirectors, die sich auch späterhin allen Versuchen, Overbeck aus Rom, wo er sehr unter dem Klima litt, zu entfernen, erfolgreich widersetzte und vor der Cornelius schon in seinen Briefen warnen zu müssen glaubt. Allerdings vergeblich, was aber hier nicht zum Schaden der Düsseldorfer Akademie war. Immerhin sind die Worte, die Cornelius damals schrieb, so merkwürdig und gerade für die heutige Zeit so interessant, dafs sie hier angeführt sein mögen. „Lafst die Weiber", schrieb er, „nicht in die ernsten Angelegenheiten der Kunst mit ihrem Kochlöffel herumrühren. Die reine Beziehung, das wahre Verhältnifs der Geschlechter verwirrt sich, wenn sie aus ihren eigentlichen Grenzlinien hinausschreiten, und alles Hohe, alle Begeisterung wird zum Spott, wenn sich Weiber hineinmischen."

Das Entlassungsgesuch des Cornelius aus preufsischen Diensten war unter den obwaltenden Umständen in aller Freundschaft am 10. December 1824 genehmigt worden, und mit dem neuen Jahre trat Cornelius in die neuen Verhältnisse über. Allerdings nicht ohne eine Ahnung, dafs auch hier seines Bleibens nicht für immer sein werde. Aeufserte er doch noch in Düsseldorf zu seinem Schüler und Biographen Förster: „Auch München wird mich nicht für immer fesseln."

Welcher Art der Bruch sein würde, der ihm München verleiden sollte, das konnte er, der bisher Despotenlaune nur von ihrer freundlichsten Seite kennen gelernt hatte, freilich nicht ahnen.

Der preufsischen Regierung hatte Cornelius im Interesse der Düsseldorfer Akademie und seiner Frescoschule als seinen Nachfolger Julius Schnorr aus Leipzig, damals in Rom, empfohlen. Aber man war in Berlin inzwischen der Ansicht geworden, dafs es besser sei, in der Düsseldorfer Schule die Frescomalerei nicht als Hauptstudium zu betreiben, und dafs bei der Wahl des neuen Directors vielmehr die allgemeine Tüchtigkeit in Betracht zu ziehen sei, so dafs die Alfresco-Malerei nur als untergeordnet berücksichtigt werden solle.

IV. Kapitel

Schadows Berufung und die Neu-Organisation der Schule
Die Gründung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen



Die alte Akademie in Düsseldorf

DIE Wahl der Regierung fiel also nicht auf Schnorr, sondern auf Wilhelm Schadow, der damals an der Berliner Akademie neben Wach als Lehrer einer Malklasse wirkte. Er wurde, nachdem Cornelius 1824 Düsseldorf verlassen hatte und die Leitung der Akademie eine Zeit lang provisorisch von Carl Joseph Ignaz Mosler geführt worden war, im Jahre 1826 mit der Direction derselben beauftragt. Diese Anstellung bedeutete für Düsseldorf nicht nur einen Systemwechsel in Bezug auf den Unterricht, sondern, wie die Folge lehrte, eine vollständige Umkehrung in Bezug auf fast Alles, was Cornelius bisher eingerichtet und angestrebt hatte. Es läfst sich aber nach Mafsgabe der Verhältnisse und im Hinblick auf die spätere Thätigkeit von Cornelius, wie auf die Erfolge der Schadowschen Mafsnahmen nicht leugnen, dafs sich kaum ein passenderer Mann hätte finden lassen können.

Die Aufgaben, die des neuen Directors harrten, waren zahlreich und verwickelter Natur, und nur eine so complicirte und vielseitige Persönlichkeit, wie Schadow, konnte sie lösen. Man kann auf Schadow und sein Gedächtnifs in besonderem Mafse das Shakespearesche Wort anwenden: „Was Menschen Uebles thun, das überlebt sie, das Gute wird mit ihnen oft begraben", sofern bei einem so pflichteifrigen und strengdenkenden Menschen überhaupt von Ueblem die Rede sein, und man nicht statt dessen besser nur von dem weniger Guten reden darf. Während gewisse Härten, zu denen er gezwungen war, um seine Anschauungen zur Geltung zu bringen, bittere Aeufserungen aus einer Zeit, da er, krank und nervös, vielfachen Angriffen ausgesetzt war und sehen mufste, wie so Manches anders ging, als er es gewollt hatte, während solche Härten und bittere Aeufserungen noch heute in der Tradition fortleben, ist sein umfassendes und in überraschender Weise erfolgreiches Wirken, als Leiter der jungen Akademie und der ganzen jungen Kunst, als Lehrer zahlreicher und unter sich sehr verschiedener Schüler nur zu sehr vergessen. Ueber seine Bilder, die ihn in den Augen der selten objectiv und aus dem Geist der Zeit heraus urtheilenden Nachwelt als einen schwächeren Künstler darstellen, als er in Wirklichkeit war, vergifst man nur zu leicht die Thatsache, dafs seine Anweisung auf zwei Künstlergenerationen eminent befruchtend und anregend gewirkt hat, dafs ohne ihn Düsseldorf sicherlich nicht das geworden wäre, was es geworden ist.

Schadow vereinigte durch seine Abstammung und durch seinen Studiengang, dort als Mensch, hier als Künstler, eine Reihe von scheinbar einander widerstrebenden Eigenschaften. Sein Vater Gottfried Schadow, von kleinbürgerlicher berliner Herkunft, war ein Bildhauer von hervorragender Bedeutung. In der Zeit traurigsten Eklekticimus hatte er, mit gesundem Naturgefühl begabt, eine Reihe von Arbeiten geschaffen, die ihm selbst unter den schwierigen und engen Verhältnissen des damaligen Berlin einen Weltruf verschafft hatten.

4*



HEINRICH KOLBE
Goethebildnis

Die Gattin des Bildhauers war, wie schon erwähnt, eine getaufte Wiener Jüdin, die aus dem Kloster, in das man sie eingesperrt hatte, durch ihren Vater nach Berlin geflüchtec worden war. Wilhelm Schadow selbst hatte sich der Malerei zugewandt und war während seines Aufenthaltes in Rom 1810—1819 mit den anderen Klosterbrüdern, denen er sich angeschlossen hatte, katholisch geworden, wozu bei ihm, ähnlich wie bei Veit, das Vorbild der Mutter nicht wenig beigetragen hatte. Indessen hatte sich Schadow künstlerisch viel weniger dem weltscheuen Klosterbrüderthum hingegeben, wie die meisten Andern, in einer Hinsicht sogar weniger als selbst Cornelius. Er war der Einzige, der eine Verbindung mit den französischen Akademikern gesucht hatte, durch deren Vermittlung die Klosterbrüder ihren Zufluchtsort in St. Isidoro erhalten hatten. Und dem Einflufs der römischen Franzosen verdankte er ohne Zweifel die technische Ueberlegenheit, die sich schon in den Fresken der Casa Bartholdy geltend machte und, gelegentlich der ersten Anwesenheit von Cornelius in Berlin bei der Ausmalung des Schauspielhauses durch Schadow, zu einem kleinen Wettkampf der Beiden führte, in dem Cornelius, wenigstens nach Ansicht der Berliner, nicht Sieger blieb.

Schadow hatte mit dem scharfen Blick für das Praktische, den er später bei verschiedenen Gelegenheiten bewährte, und dem er nicht zum wenigsten die Erfolge seiner Schule in Düsseldorf verdankte, schon damals erkannt, dafs mit dem Fresco allein die deutsche neue Kunst nicht begründet werden könne. Schon in Rom hatte er den Grund zu dem Colorismus gelegt, dem seine Schule in Berlin ihren Ruhm verdankte, und der später in Düsseldorf, für eine Zeit lang wenigstens, das denkbar Höchste bedeutete, trotzdem Schadow selbst gerade hier als selbstschaffender Künstler ziemlich bald in den Hintergrund treten mufste.

Aber selbst dann noch wirkte er fördernd und anregend, weniger durch das eigene Vorbild, als vielmehr durch ein hervorragendes künstlerisches Verständnifs, das zuweilen in etwas tyrannischer Weise aus jedem Menschen und aus jedem Werk das herauszuholen wufste, was seiner Natur nach in ihm steckte, ein intuitives Verständnifs, das durch einen scharfen Verstand und eine vielseitige geistige Bildung unterstützt wurde.

So hat die Anekdote, wie er als Lehrer der Landschaftsklasse einem Schüler, der einen „warmen Abend“ gemalt haben wollte, gesagt haben soll: „Machen Sie einen kühlen Morgen daraus“, ihre epigrammatische Bedeutung.

Dafs späterhin Verhältnisse eintraten, welche sein klares Urtheil zeitweise trübten, darf dabei allerdings nicht verschwiegen werden, vermag aber sein wirkliches Verdienst nicht zu schmälern. — Schadow durchschaute sehr bald die Verhältnisse in Düsseldorf und die Persönlichkeiten, auf die er angewiesen war. Weder die einen, noch die anderen waren erfreulicher Natur, und Schadow sah sich genöthigt, zunächst allein Hand anzulegen, bis es ihm gelang, sich in einigen seiner von Berlin mitgebrachten oder in Düsseldorf neugewonnenen Schüler, Gehülfen und Lehrer heranzubilden.

Und hier war es wieder ein merkwürdiger Glücksfall, dafs sich unter diesen jungen Leuten schon früh fast alle Die zusammenfanden, welche in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine führende Rolle in der Düsseldorfer Kunst spielen sollten. Diejenigen, die Schadow von Berlin

mitbrachte und die er mehrfach in erster Linie selbst nennt, waren: J. Hübner, C. Sohn, Th. Hildebrandt und C. F. Lessing, und für Jeden sollte sich bald Gelegenheit finden, in irgend einer Weise die beabsichtigte neue Kunst begründen zu helfen. Das Lehrpersonal der Akademie bestand bei der Ankunft Schadows in der Elementarklasse aus dem Professor Mosler und dem Inspector Wintergerst, beides Freunde von Cornelius. Mosler, geboren 1788 in Coblenz, gestorben 1860 in Düsseldorf, ist als ausübender Künstler nicht hervorgetreten; seine gehaltreichste Seite soll die eines Kunstgelehrten gewesen sein, weshalb er auch den Unterricht in der Kunstgeschichte ertheilte, ohne dafs literarische Arbeiten ein Urtheil über sein Wissen ermöglichen.

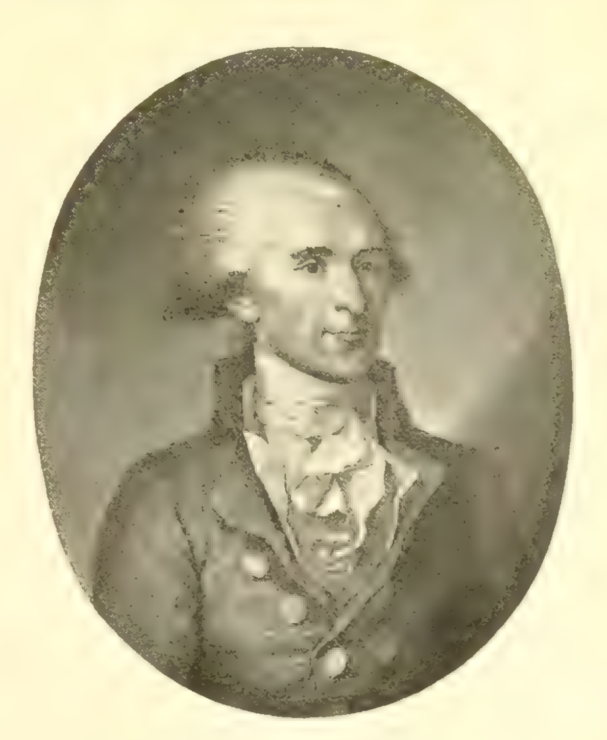
Seine Vorträge scheinen aber, wie das ja auch in viel späterer Zeit auf der Akademie noch vorgekommen sein soll, von den Schülern mehr gefürchtet, als geliebt und besucht worden zu sein.

Aufserdem fungirte Mosler als Conservator der Sammlungen der Akademie, die aber so gut wie gar nicht zugänglich waren. Joseph Wintergerst (1783—1867), der als Inspector das Rechnungswesen der Akademie führte, bedeutete als Künstler noch weniger, wie als Zeichenlehrer. In der Vorbereitungsklasse, in welcher nach der Antike gezeichnet und der Anfang im Actmalen gemacht wurde, war Heinrich Kolbe der einzige Lehrer, und er scheint hier nach verschiedener Richtung keinen günstigen Einflufs ausgeübt zu haben. Als Porträtmaler hat er zweifellos gewisse Verdienste gehabt, solange es ihm möglich war, seine Bilder vor der Natur fertig zu malen. Er verdankte einen grofsen Theil seines damaligen Rufes, wie auch wohl seine heutige Stellung in der Kunstgeschichte, hauptsächlich seinen Beziehungen zu Goethe. Diese stammten zwar noch aus seiner Jugend, er hatte sie aber 20 Jahre später wieder aufzufrischen gewufst, indem er mehrere Porträts des inzwischen auf seine olympische Höhe gelangten Dichterfürsten malte, die nun allerdings künstlerisch und im Vergleich mit gleichzeitigen Porträts nach gewöhnlichen Sterblichen zu seinen schwächsten Arbeiten gehören. Seine Malerei war die sorgfältige, aber geistlose und trockene Manier der Pariser Schule seit David, und seine Thätigkeit als Lehrer der Maltechnik gab den Anlafs zu den ersten Differenzen unter Schadows Direction, denen Kolbe im Jahre 1831 weichen mufste. Seine eigenen Schüler hatten sich in einer Beschwerde über ihn an Schadow gewandt und diesem die willkommene Handhabe zu energischem Einschreiten gegeben. Auch der junge Rethel scheint sich von Kolbe schlecht behandelt gefühlt zu haben.

Die „ausübende Klasse", deren Zweck die Bildnifsmalerei in ihrem gröfsten Umfange, dann die Ausführungen eigener Compositionen war, übernahm Schadow selbst. Er fand sie, wie er selbst berichtet, „eigentlich desorganisirt", indem die Mehrzahl der Schüler des Cornelius theils mit diesem nach München, theils in dem langen Interregnum („wo Mosler hier den Meister spielte") in alle vier Winde davongegangen war. Für sie hatte er die ihm von Berlin gefolgten und noch von dort zu erwartenden Schüler bestimmt. Es gab dann noch eine Kupferstecherklasse, in der der alte Thelott ohne Schüler ein beschauliches Dasein führte, und die Architekturklasse des Professors Schäffer, der in der Zwischenzeit vergeblich versucht hatte, in Düsseldorf aus den Resten der akademischen Galerie und sonst zusammengetriebenen Bildern ein „Centralmuseum" zu gründen. Seine gutgemeinten und harmlosen, vielleicht etwas überschwenglichen Pläne hatten ihm nur eine energische Nase seitens der Regierung und mehrjährige Entziehung einer kleinen, ihm früher gewährten Remuneration eingetragen.

Schäffer und Thelott führten gemeinsam noch eine Sonntagsschule für Handwerker, die gewissermafsen den Rest der verschwundenen Akademie darstellte.

Es liegt auf der Hand, dafs mit diesen Leuten sich keine neue Kunst gründen liefs und Schadow also, wie gesagt, auf sich selbst und seine Schüler



ERNST THELOTT
Bildnis des Philosophen Fritz Heinrich Jacobi
Nach dem Stich des Künstlers

angewiesen war. Er fand übrigens bei der Düsseldorfer Regierung, die, wie auch heute noch, als Curatorium der jungen Anstalt fungirte, in dem Geheimen Rath Georg Arnold Jacobi, dem zweiten Sohne von Goethes Freundin Betty Jacobi, in dem schon genannten Kortüm und in dem Präsidenten von Pestel verständnifsvolle und jederzeit hülfsbereite Förderer seiner Wünsche und Ansichten. So gelang es ihm ziemlich bald, den jungen Hildebrand an die Stelle Kolbes zu setzen, Schirmer als Lehrer der Landschaftsklasse anzustellen, die er selbst während der ersten Zeit geleitet hatte, und Carl Sohn als Hülfslehrer in die erste Klasse zu berufen.

Vorher schon hatte er den ganzen Lehrplan einer eingehenden Umarbeitung unterzogen, so dafs nach dieser Richtung hin bald Alles aufs beste bestellt war. Den Hauptwerth legte Schadow mit Recht auf den Unterricht im Malen in der Vorbereitungsklasse, und darin zeigt sich zunächst schon ein äufserlicher Gegensatz zu den Corneliusschen Grundsätzen. Dafs Schadow sich aber nicht scheute, auch die Resultate der älteren Frescomalerei zu kritisiren, beweist ein Bericht, den er bald nach seiner Ankunft über den Zustand der Arbeiten in der Bonner Aula abgegeben hat. Er erwähnt zuerst, dafs Goetzenberger eine Reise nach England gemacht, jedoch versprochen habe, in diesem Jahre zurückzukehren, dafs Hermann nach München gegangen sei und dafs Ernst Förster sich der schönen Literatur ergeben habe. „Meine Schüler Hübner und Sohn, welche ich zu diesem Zwecke mitbrachte, haben“, schreibt er wörtlich, „seit sie bei ihrer Herreise die Bilder in Bonn gesehen, durchaus alle Lust an der Frescomalerei verloren, weil sie eigentlich die Cartons im Bilde vernichtet fanden, so unvollkommen ist die Ausführung.“

In diesen Worten spricht sich der Systemwechsel und der Wechsel der Anschauungen am klarsten aus. Die Bonner Fresken wurden ja schliefslich als letzte von den Cornelianischen Arbeiten bald darauf beendet, aber damit schlofs die Schule des Cornelius am Rhein ab. Die Heltorfer Fresken wurden von Schadowschülern vollendet, und die neuere Monumentalmalerei verzichtet, wo es ihr möglich ist, auf eine Technik, die den modernen coloristischen Anschauungen so grofse Schwierigkeiten bereitet, und nur gelegentlich kam und kommt das echte Fresco, keineswegs zum Vortheil der darin ausgeführten Werke, in der Düsseldorfer Malerei noch zur Anwendung.

Es ist merkwürdig, aber durchaus im Wesen der Malerei begründet, dafs die grofse Verschiedenheit zwischen der Kunst der Cornelianischen Zeit und der Schadowschen anfänglich mehr in diesen Aeufserlichkeiten der Technik beruhte, als in den Motiven. Die Schüler des Cornelius standen weit mehr, als ihr Meister, der auch um diese Zeit seine eigenen Wege ging, innerhalb der Stimmung ihrer Zeit, wenigstens was die Motive anbelangt, die sie behandelten, und unter Schadow hatten sich diese Motive keineswegs geändert. Nur malte man eben nicht mehr al Fresco auf die Wände, sondern mit Oelfarbe auf Leinwand. Aber der Geist war so ziemlich derselbe geblieben. Es war der Geist der Romantik, der, nachdem er in der Literatur schon zu Ende des XVIII. Jahrhunderts erwacht war, nachdem er durch Cornelius recht eigentlich in die bildende Kunst eingeführt worden war, nach kurzen Unterbrechungen und hauptsächlich gerade in Düsseldorf zu vollster Blüthe kam.

Goethe war es gewesen, der mit seinem Goetz in die Zeit des Ritterthums zurückgegriffen und im Faust den ganzen Mysticismus des dunkeln Zauber- und Hexenwesens heraufbeschworen hatte. Aber was unter seiner Hand zu kraftvollen Kunstwerken wurde, das wurde bei seinen Nachahmern zu jener zerflossenen, mystisch sentimentalen oder gespensterhaften Poesie, wie sie die norddeutschen und die rheinischen Romantiker eben charakterisirt.

Die Flucht in die Vergangenheit, die man sich besser, gröfser und schöner vorstellte, nicht nur als sie selbst gewesen, sondern vor allem als die Gegenwart war, lag unter den traurigen Verhältnissen um die Jahrhundertwende nahe. Dafs aber die grofse Zeit der Freiheitskriege nicht imstande war, den Dichtern bis auf wenige Ausnahmen die Gröfse der Gegenwart klar zu machen, dafs die Helden der Freiheitskriege selbst noch von Wassermännern und Undinen träumten und sangen, das beweist eben nur, dafs trotz des so grofsartigen nationalen Aufschwungs der Begriff der lebendigen actuellen Nationalität im deutschen Volke noch nicht lebendig geworden war, und die jämmerliche Reaction der folgenden Jahrzehnte war die nothwendige Folge dieser Unreife der Völker und der Schwäche der Regierungen.

Das ganze deutsche Volk ist immer mehr ein literarisches, als ein künstlerisches gewesen. Nicht umsonst war es ein Deutscher gewesen, der die Buchdruckerkunst erfunden hatte, und selbst die graphischen Künste, die, wie das Klinger gezeigt hat, gewissermafsen zwischen Sprache und Malerei stehen, sind vorwiegend deutschen Ursprungs.

Die Kunst ist in Deutschland immer mehr oder weniger von der Wissenschaft abhängig gewesen. Dürer war fast ebensosehr ein Gelehrter, wie ein Künstler, und kaum je hat ein Künstler solchen Einflufs in der Kunst ausgeübt, wie es seiner Zeit der Gelehrte Winckelmann und der Kritiker Lessing gethan haben; so konnte es nicht ausbleiben, dafs die Romantik aus der Dichtkunst in die Malerei überging, zumal hier wie dort dieselbe Ursache wirksam war. Der Klassicismus der Kunst, den Napoleon in die Praxis und ins Leben hatte übersetzen wollen, hatte mit ihm abgewirthschaftet. Cornelius war der Einzige, der noch einmal zu ihm zurückkehrte, und nur bei den Münchener und Berliner Architekten hielt er sich noch eine Zeit lang, aber selbst Goethe hat der mystischen Romantik des XIX. Jahrhunderts am Ende des erst so klassisch-renaissancehaft sich gebärdenden II. Faust wieder sein Opfer bringen müssen. Die neue Malerei schwamm mit vollen Segeln in ihrem Fahrwasser, und wunderlich pafste zu der Schwärmerei für das Mittelalter das ästhetische Wohlgefallen an der katholischen Kirche mit ihrem prunkvollen Gottesdienst, den Fahnen und dem Weihrauch auf der einen, der sentimentalen Weltflucht und dem Mönchthum auf der andern Seite.

Wenn irgendwo, so hat die Romantik ein historisches Existenzrecht am Rhein. Am Rhein hat das Mittelalter in der That Spuren einer hohen Cultur hinterlassen. Prächtige Dome zieren hier die Städte, Ritterburgen krönen die Berggipfel, und wie vor Alters ziehen die Processionen durch die Strafsen der winkligen alten Städte. Hier sind sozusagen die historischen Wohnplätze all des romantischen Zauber- und Hexengesindels, von den Walküren und den Rheintöchtern bis zur Loreley, und von den Ritterfräulein und Edelknappen wissen die bekannten ältesten Leute noch wie aus eigener Anschauung zu erzählen.

Nun gehört ja Düsseldorf eigentlich nicht mehr so recht zum romantischen Rheinland. Berge und hochragende Ritterburgen sind in der nächsten Nähe nicht mehr vorhanden, aber dafür besafs die Akademie in ihrem derzeitigen Asyl, dem alten Schlofs, ihr eigenes wirkliches Schlofsgespenst, die Herzogin Jacobe von Baden, die des Nachts umging und allerlei Unfug anrichtete.

So verstand es sich denn eigentlich von selbst, dafs die in Berlin ästhetisch gezüchteten Romantiker in Düsseldorf am Rhein so recht ihren Nährboden fanden, um so mehr als in Berlin das Litterarisch-Aesthetische doch allzusehr überwucherte und die Malerei auch ziemlich bald dem, den Künsten ewig feindlichen, bureaukratisch-militärischen, damals auch polizeimäfsigen Geiste zu unterliegen schien.

Aufser diesem allgemeinen nationalen Zuge und dem Zuge der Zeit kam aber noch Eines hinzu, was den Umstand erklärt, dafs eine so grofse Anzahl von immerhin hochbegabten Künstlern hartnäckig an der romantischen Literatur als Vorbild festhielt, statt doch wenigstens die Romantik in der Natur aufzusuchen, wie es nur die Allerwenigsten thaten. Das war das programmatisch ausgesprochene Schulprincip des Directors Schadow: „Nur die vollkommen naturgemäfse Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe giebt die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerkes.“ Also nicht etwa die „Ausführung“ dessen, was man sich heutzutage erlaubt, einen künstlerischen oder einen coloristischen Gedanken zu nennen, sondern nur die Ausführung eines „dichterischen“. „Das ist“, wie Gurlitt in seiner „Deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts“ bemerkt, „das Ergebnifs von Schellings Lehre, nach welcher die schöne Form nur insofern Werth habe, als sie der Ausdruck des Inhaltes sei; sonst wirke sie nur als Sinnenreiz.“ Heute freilich ist man zu der Ansicht gelangt, dafs dies „nur als Sinnenreiz wirken“ eben allerdings der Hauptzweck und eines der Hauptziele der Kunst sei und der Hauptinhalt gerade der gröfsten Kunstwerke aller Zeiten, von der Venus von Milo über Tizians himmlische und irdische Liebe bis zu Böcklins fidelen Ungeheuern. Es lag unter jenen Gesichtspunkten nahe genug, dafs man die Gedanken der Poeten wählte, um sie in Bilder zu übersetzen, denn diese Gedanken, klar und rund ausgedrückt in der bequemen Form der Sprache, begeisterten und erfüllten Alle. Es schien also, wie es auch Cornelius schon gefunden und sogar ausgesprochen hatte, aus rein praktischen Gründen, der allgemeinen und bequemeren Einwirkung auf das Volk wegen, selbstverständlich, dafs man sich an die Dichtung anlehnte. Man bedachte dabei nicht nur nicht, dafs man die freie Kunst zu einer blofsen illustrirenden Nebenrolle herabwürdigte, sondern man hatte auch keine Ahnung von dem rein kunsttechnischen Irrthum, den man beging.

Dieser Irrthum, der übrigens heute immer noch häufig genug ist, besteht darin, dafs man glaubt, das gute Werk einer Kunst in ein ebenso gutes oder womöglich noch besseres Werk einer anderen Kunst übersetzen zu können, gerade als ob die verschiedenen Künste etwa verschiedene Sprachen wären, in denen man dieselbe Thatsache aussprechen könne. Das ist aber keineswegs der Fall; einen poetischen oder philosophischen oder theologischen Gedanken kann man am

klarsten, schnellsten und schönsten (schön, weil in möglichst vollkommener Weise) eben nur durch die Sprache ausdrücken, einen coloristischen durch die Malerei, einen musikalischen, eine Melodie durch die Tonkunst; und man kann eben nicht statt der einen Ausdrucksweise beliebig eine andere nehmen. Wie tief dieser Irrthum sich eingefressen hatte, beweist der Umstand, dafs, als die literarische Romantik und die Anlehnung an eine weniger romantische Literatur (H. Jobs) glücklich überwunden schien, die Genremalerei, die Volkskunst, statt sich nun energisch an die Natur zu halten, blofs von der Poesie zur Novelle überging und von der geschriebenen Novelle nur zur selbst erfundenen Novelle oder zu den „Unglücksfällen". Letztere wurden in München förmlich zur Historie aufgeblasen, erstere blieb in Düsseldorf bis auf unsere Tage im Gebrauch. Goethes Rath an den Theaterdirector: „Vor allem lafst etwas geschehen," übernahmen eben die Maler zu befolgen. Kein Wunder, dafs die Malerei, auch die genrehafte, vielfach ins Theatralische verfiel. Und dafs gerade in Düsseldorf der Dichter und das Theater einen solchen Einflufs ausübten, die mit dem Schadowschen Princip Hand in Hand gingen, das hatte nun auch wieder seine besonderen Gründe.

Während Schadow sich mit den angedeuteten Verwaltungssorgen und vielseitigen Correcturen abquälte, entwickelte sich unter den jungen Leuten ein so fröhliches und kameradschaftliches Schaffen, dafs diese ersten Jahre als das Ideal einer freien und lebensvollen Künstlerthätigkeit betrachtet werden können. In dem kleinen, idyllischen Düsseldorf mit seinen 25000 Einwohnern wurde die Künstlerrepublik schnell der eigentliche geistige Mittelpunkt, um den sich alle Interessen drehten. Der Zufall oder vielleicht eine gewisse wohlwollende Absicht dem neuerworbenen Ländchen gegenüber hatte es gewollt, dafs eine ganze Reihe geistvoller Männer, meist in amtlichen Stellungen, sich in Düsseldorf zusammengefunden hatte, und alle diese schaarten sich um den Director und die neue Kunstschule, bereit, ihnen mit Rath und That zur Seite zu stehen. Der ästhetische preufsische Beamte war eine Figur jener Zeit, die den später gesteigerten Anforderungen des Dienstes bald genug weichen mufste. Sein klassisches Prototyp war der famose Callot-Hoffmann in Berlin gewesen, der neben seiner Thätigkeit als Kammergerichtsrath Opern componirte und dirigirte, phantastische Zaubermärchen schrieb, Caricaturen zeichnete (die ihm allerdings die Carrière verdarben) und mit Ludwig Devrient bei Luther und Wegener seine Orgien feierte.

In Düsseldorf war man nicht so ausschweifend, vielmehr war hier eine zurückhaltende Wohlanständigkeit erste Bürgerpflicht in der Gesellschaft der geistreichen Leute, und als einmal ein wirklich grofses, allerdings stark verkommenes Genie, Grabbe, in diesen Kreis hineinfiel, da fand sich für dasselbe kein rechtes Unterkommen. Das war keines einzelnen Mannes Schuld, das lag damals so in den Verhältnissen, und diese Verhältnisse haben sich noch auf lange Zeit hinaus geltend gemacht. Dafs heute gewisse literaturprotegirenden Kreise Grabbe für Düsseldorf förmlich in Anspruch nehmen und als einen der damals leitenden Geister hinstellen möchten, beruht auf gründlicher Unkenntnifs der Verhältnisse.

Kortüm, der ehemalige Director des Gymnasiums, der später zur Regierung überging und jahrelang als Curator neben dem trefflichen Regierungspräsidenten von Pestel fungirte, wurde schon genannt.

Ebenfalls bei der Regierung arbeitete der Regierungsrath Sybel, der Vater des Historikers, während Carl Schnaase, der berühmte Kunsthistoriker, Staatsprocurator war.

Eine eigenartige Rolle in dieser geistig vornehmen Gesellschaft spielte als Beirath der jungen Leute der Landgerichtsrath Friedrich von Uechtritz. Und wenn er auch keineswegs zur Gefolgschaft Schadows gehörte, so wirkte er doch in ähnlichem Sinne, wenn er nach dem Mittagessen den jungen Malern Dichtungen der grofsen oder auch kleinen Poeten, zu welch' letzteren er selbst gehörte, vorlas. Auch ein Bild, das nur zu jener Zeit und nur in jenem Kreis möglich war und im heutigen Düsseldorf unrettbar dem Fluch der Lächerlichkeit verfallen würde: ein Landgerichtsrath, der den Akademikern nach dem Essen Gedichte vorliest „und sie in der Literatur auf dem Laufenden hält".

Ein ganz besonderes Element brachte in das geistig angeregte Leben jener Tage, wie sie für Düsseldorf nicht wieder kommen sollten, im Herbst 1833 der junge Componist Mendelssohn-Bartholdy, der Neffe jenes Bartholdy, der durch den Cornelius in Rom gegebenen Auftrag der neuen deutschen Kunst die erste Gelegenheit verschafft hatte, sich zu bethätigen. Felix Mendelssohn weilte nicht lange genug in Düsseldorf, war auch nicht die Persönlichkeit, um einen eindringlichen Einflufs in irgend welcher Richtung auszuüben, aber die von ihm geleiteten Musikfeste trugen dazu bei, den künstlerischen Ruf Düsseldorfs auch nach dieser Richtung hin zu erweitern.



WILHELM SCHADOW

Bildnis des Dichters Carl Immermann

Den gröfsten Einflufs aber und zwar nicht nur auf die junge Malerschule, sondern auf das ganze Düsseldorfer Leben einer gewissen Zeit übte der auch Bedeutendste dieses Kreises, Carl Immermann aus. Er war ein Jahr nach Schadows Uebersiedelung als Landgerichtsrath nach Düsseldorf versetzt worden und bald im Schadowschen Kreise vertraut geworden. Er berichtet selbst darüber: „Er selbst (Schadow) führte mir einige seiner Lieblingsschüler zu; durch ihn erhielt ich sie, die nachher meine Freunde geworden sind. Mit Entzücken belauschte ich das Sprossen der werdenden Kunst in den weiten Ateliers der Akademie; sie hörten, was bei mir entstand; von Kritik war gegenseitig keine Rede, uns erquickte ein naives Empfangen und Geniefsen."

Immermanns Bestrebungen um das Theater, sein Versuch einer Düsseldorfer Musterbühne sind bekannt. Sie fallen in die Mitte der 30er Jahre; damals waren die ersten Schüler Schadows schon zu Meistern herangereift, aber unverkennbar erscheint bei fast allen Erzeugnissen der Schule und gerade bei den eigentlich romantischen Motiven der Einflufs des Interesses, das Immermann für das Theater schon früh durch seine Dichtungen und theatralischen Versuche im kleineren Kreise erweckt hatte. Der berühmte Realismus der Düsseldorfer Romantik ist mehr ein Realismus des Theaters, als dafs er auf einer gesunden Anschauung, einem energischen Studium der Natur beruht, und es ist nicht unwichtig, sich zu erinnern, dafs die Leseproben zu den Immermannschen Theateraufführungen in einem kleinen Raum der Akademie stattfanden, den Schadow dem Dichter zur Verfügung gestellt hatte.

Auch sonst fehlte es nicht an Gelegenheiten, wo der Dichter und Theaterdirector mit den Künstlern Hand in Hand ging, so im Mai 1833, wo er zu einer, von den Malern zu Ehren Dürers veranstalteten Feier ein Festspiel „Albrecht Dürers Traum" dichtete und mit ihnen einstudirte. So stammt die noch heute weltbekannte Gewandtheit der düsseldorfer Maler, Feste zu feiern und mit dramatischen Scherzspielen zu würzen, vielleicht noch aus der Tradition jener Zeiten.

Aber schon früh, ehe die theatralischen Versuche Immermanns beginnen konnten, war er es nicht zum geringsten gewesen, der die Maler in der intensiven Beschäftigung mit der dramatischen Literatur und deren Benutzung für die Malerei beeinflufst hatte. Und so wurde diese Seite seines Wirkens für die Kunst viel wirksamer als eine andere weitaus gesundere seines eigenen Schaffens. Seine Theaterneigung steckte Alle an, aber die prächtige Schilderung des westfälischen Bauernlebens im „Oberhof" blieb selbst auf das heranwachsende Genre zunächst ganz ohne Eindruck, um sich erst eine Generation später geltend zu machen. Wunderlich genug ist es dabei, dafs gerade Immermann selbst das Ungesunde und dabei Philisterhafte dieser Theatermalerei zuerst herausfühlte und scharf genug kennzeichnete. „Sie sehen die Dinge zu natürlich zugleich und zu unwahr, die rechte Mitte ist hier noch nicht entdeckt," schreibt er in den „Düsseldorfer Anfängen" (1840). Und an einer anderen Stelle macht er die berühmte Bemerkung, die bis zu einem gewissen Grade heute noch, wie vor 60 Jahren für den Durchschnitt der Düsseldorfer Malerei gilt: „Ich vermifste bei den Unsrigen etwas: die geniale Sicherheit, das à plomb der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten. Versuche sah ich, höchst tüchtige Versuche, aber schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personellstes auszudrücken, und der Scheu, Fehler zu begehen. Diese Scheu vor gemalten kühnen dummen Streichen war immer ein charakteristischer Zug der hiesigen Schule."

Und dabei war man doch so stolz darauf, dafs man die Natur so genau studire und sie so vortrefflich kenne, man hatte für sie ein grofses, wenn auch herablassendes Wohlwollen, wie man es für einen nützlichen, zuweilen selbst unentbehrlichen Freund hegt, der uns aber nicht weiter imponirt. Man „verstand dennoch gar wohl die Natur zu seinen Zwecken zu benutzen und schrieb sie nicht etwa mechanisch ab," wie ein Zeitgenosse in stolzer Bescheidenheit berichtet.

Und dann erzählt derselbe, er war selbst ein Maler, zum Zeichen, auf wie gutem Fufse man mit der Natur stand, dafs Hildebrandt auf seinem Bild des Kriegers, den das Kind am Schnurrbart zupft, das Panzerhemd, dessen naturgetreue Ausführung höchlichst bewundert wurde, nach einer kleinen Stahlbörse, wie solche zu jener Zeit vielfach im Gebrauch waren, gemalt habe. Die Stahlbörse als Modell für den Panzer gäbe ein gutes Wappen oder Symbol für den Naturalismus dieser in sich vergnügten realistischen Romantik oder des romantischen Realismus. Und dennoch bildete gerade dieser Realismus, so bescheiden er auch im Vergleich zu dem heutigen auftrat, dieses künstlerische Philisterthum, den Hauptunterschied zwischen der literarischen Romantik und der gemalten. Während jene vor dem Allerphantastischsten nicht zurückschreckte, ja das Tolle und Gespensterhafte geradezu aufsuchte, sich mit allen Mitteln einer lebhaften Phantasie und einer überzeugenden Diction bemühte, das Unmögliche möglich, das Unwahrscheinliche wahrscheinlich



F. TH. HILDEBRANDT

Der Krieger und sein Kind



zu machen, Gespenster in die gute Gesellschaft einführte, Thiere reden und Memoiren schreiben liefs u. s. w., verliefs die Romantik der Düsseldorfer Malerei den Boden des historisch Möglichen selten oder nie, und wenn das einerseits eine grofse Beschränkung bedeutete, so gab es der ganzen Richtung doch, wenn nicht etwas Wahres, so doch etwas Wahrscheinliches, das erst durch die unvermeidliche Sentimentalität angekränkelt wurde. Dieser Hang zum Wahrscheinlichen, Menschenmöglichen ist der Düsseldorfer Malerei bis heute eigen geblieben und charakterisirt sie nach ihrer guten, wie nach ihrer schwachen Seite. Er ist der Grund zu jener Philisterhaftigkeit, die Immermann erwähnt und die sich auch heute noch vielfach constatiren läfst, er ist aber auch der Grund, dafs gewisse moderne Bestrebungen in Düsseldorf niemals in dem Mafse ausarten konnten, wie anderswo.

Damals ermöglichte dieser sogenannte Realismus es denn auch, dafs neben der pathetischen Romantik sich sogleich, trotz des hier sich bemerklich machenden Unverständnisses Schadows, eine wenn auch zunächst bescheidene Genrekunst entwickeln konnte, die sogar schon früh, wie bei dem „Rothkäppchen“, von Kretschmer auch innerhalb des Märchens ziemlich realistisch und dabei doch liebenswürdig zu gestalten wufste.

Ein zweites Moment, das die malerische Romantik von der literarischen unterschied, wenigstens von dem gröfsten Theil derselben, war die Hinneigung der ersteren zu Motiven des italienischen Mittelalters und der italienischen Renaissance, und auch dieser Eigenthümlichkeit wird man die logische Berechtigung nicht absprechen können, einmal wenn man bedenkt, dafs der Katholicismus, von dem Schadow nun einmal ausging, seine Wurzeln immer jenseits der Berge in Rom gehabt hat, dann aber, dafs die italienische Uebergangszeit aus dem Mittelalter in die Neuzeit doch die Blüthezeit aller bildenden Kunst überhaupt war, dafs sie es auch war, die jenen Naturalismus, mit dem die neue Romantik nur kokettirte, in vollkommenster Weise künstlerisch verarbeitet hatte. So wurden neben der Bibel, welche Motive bot, und zwar den Katholiken aus dem neuen Testament, den Juden und vielfach den Protestanten aus dem alten, das gewissermafsen ein neutraler Boden war, dessen Motive als die vornehmsten, weil älteren und symbolischen, an der Spitze standen, Dante, Tasso und Ariost bearbeitet. Und die Gestalten dieser italienischen Dichter waren den Künstlern ebenso vertraut, wie die der Goetheschen und namentlich Uhlandschen Lyrik; entschieden mehr als die Gestalten der deutschen, aber heidnischen Nibelungen; Schiller und Shakespeare kamen erst später und in zweiter Linie, als Immermann ihre Dramen aufzuführen begann.

Unleugbar hat aber diese Kunst der Romantik ihre culturelle und ihre historische Bedeutung. Die blaue Blume hat nicht zum wenigsten mitgeholfen, den Boden zu bereiten, dafs aus ihm später der Eichbaum der deutschen Einheit erwachsen konnte. Wenn man die Düsseldorfer Kunst jener Tage, im Gegensatz zu der Begeisterung der Zeitgenossen für sie, heute als eine Uebergangskunst bezeichnen mufs, so ist zu bedenken, einmal, dafs sie in einer Uebergangszeit und für eine solche entstanden war, in einer Zeit und für eine Zeit, in der sich in Deutschland die Ablösung zweier Weltanschauungen nachhaltig und endgültig vollzog, die an der Jahrhundertwende so stürmisch begonnen hatte, um doch noch einmal wieder einzuschlafen. Dann aber ist zum andern zu bedenken, dafs es in der Kunst so wenig, wie auf einem anderen Gebiete geistigen Schaffens eine letzte Höhe giebt, auf der die menschliche Thätigkeit Halt machen und sich sagen kann: „Siehe, es ist gut so.“ Auch die Kunst geht mit den Anschauungen der Menschheit von einer Ueberzeugung zu einer anderen über, und sie können unmöglich alle das einzig Wahre sein. Es giebt keine Dogmen in der Kunst und darf keine geben. Auch in ihr ist erlaubt, was gefällt und so lange es gefällt.

Die Romantik jener Zeit war ja vielleicht nicht rein malerisch, jedenfalls nicht malerisch genug empfindend, aber sie war sicher künstlerisch, künstlerischer als Manches, was nach ihr kam und gegen sie als das einzig Richtige ausgespielt wurde, um recht bald wieder von etwas Anderem abgethan zu werden. Diese Romantik verlangte vielleicht zu viel von der Malerei, aber ist das nicht am Ende besser und verdienstlicher, als zu wenig wollen? In der Beschränkung zeigt sich der Meister, aber nicht jeder Meister ist ein Künstler, denn der zeigt sich, das Werk in seiner geistigen Bedeutung gefafst, in seinem Streben. Schlimm genug allerdings für den Künstler, wenn er nicht auch gleichzeitig ein Meister ist.

Unter geistiger Anregung verschiedener Art und emsigem Schaffen schien also der Fortgang dieser bunten Romantik und Schadows Herrschaft über die Geister gesichert. Es war ihm ohne Zweifel gelungen, die grofsen Talente, die ihm der glückliche Zufall zugeführt hatte, in verständiger Weise in ihre Bahnen zu lenken, und der Einflufs, den er als Lehrer ausübte, wurde gesichert

und verstärkt durch die persönlichen und gesellschaftlichen Beziehungen, die er zwischen sich, den bedeutenden Leuten seines Kreises und seinen Schülern knüpfte.

Aber so ideal das Streben jedes Einzelnen gewesen sein mag, und so schön diese gesellschaftlich ästhetischen Zustände im Helldunkel der Kunst- und Literaturgeschichte erscheinen mögen, es lag in ihnen etwas Treibhausartiges und Künstliches, das zum Bruch führen mufste. Es bildete sich ein ästhetisches Cliquenthum heraus, das sich mit dem rheinischen Wesen durchaus nicht vertrug und den Keim zu jener Unzufriedenheit und scharfen Opposition, die sich namentlich gegen Ende der 30er Jahre in fast erbitterter Weise Luft machte, in sich trug. Schon gleich zu Anfang hatte das intime Verhältnifs, in dem Schadow ganz natürlicher Weise zu den mitgebrachten Schülern stand, die Eifersucht der später gekommenen, besonders rheinischen Schüler erregt und die Anklage einer Bevorzugung, überhaupt der von Osten Gekommenen, hervorgerufen.

Dafs darin etwas Wahres lag, kann wohl nicht bezweifelt werden, wenn es auch schwer sein mag, hier eine Schuld zu finden.

Schadow war gewifs mit dem besten Willen an den Rhein gekommen. Er hatte dort für seine religiösen Bedürfnisse, mit denen er in Berlin doch ziemlich isolirt war, die günstigsten Verhältnisse erhofft. Der Rhein galt damals, wie auch heute noch, dem Ost- und Norddeutschen als eine Art Vorhof von Italien, was er in mancher Beziehung und gerade in künstlerischer und religiös-cultureller thatsächlich auch ist. Aber Schadow hatte nicht an die politische Empfindlichkeit des Rheinländers gedacht, die den Preufsen als den hungerigen Eroberer hinstellte und ihm mit Mifstrauen und Mifsachtung entgegenkam. Die Düsseldorfer, die mit bewundernswerther Anpassungsfähigkeit alle möglichen Herrscher aus den verschiedenen Häusern in ihren Mauern begrüfst hatten, die Napoleon zugejubelt und sich unter dem Theaterfürsten Murat ganz wohl gefühlt hatten, empfanden es als eine Verletzung ihrer heiligsten Gefühle, als ihr Land an Preufsen fiel, als ihre zuletzt überaus fadenscheinig gewordene herzogliche Residenzherrlichkeit ein Ende nahm, und die preufsische Regierung mit der ihr eigenen kühlen Schneid anfing, Ordnung in den verschiedenen Verwaltungszweigen zu stiften. Man konnte es so unter Anderem eine ganze Weile überhaupt nicht begreifen, dafs die neu gegründete Akademie nicht eine rein düsseldorfische oder niederrheinische sein sollte, sondern eine preufsische, auf der nicht nur Düsseldorfer und Rheinländer, sondern überhaupt Jedermann, sogar jeder Preufse studiren könne.

Der Verlust der Galerie, die man seinerzeit vor den Preufsen geflüchtet hatte, nun aber von ihnen zurückverlangte, wurde ebenfalls dem „Eroberer“ in die Schuhe geschoben.

Cornelius, der erste Director der preufsischen Akademie, war ja Rheinländer gewesen, aber um so mehr war man geneigt, Schadow und die mit ihm Gekommenen als Eindringlinge zu betrachten, und hier half Schadow auch sein religiöses Bekenntnifs, von dem man sich wohl die günstigste Wirkung auf die geahnten Gegensätze versprochen hatte, sehr wenig, ein merkwürdiges und eigenartiges Beispiel für die damalige Zerrissenheit Deutschlands und des auch heute noch nicht erloschenen provinziellen Particularismus. Und zu den provinziellen Unterschieden kamen die der verschiedenen Bildungsgrade und Erziehungsweisen. Schadow selbst stammte aus jenen ästhetischen Kreisen Berlins, über deren Bildungsphilisterium und sentimentales Gethue sich selbst gelegentlich die eigenen Anhänger lustig machten. Die meisten seiner Schüler, namentlich Bendemann, aber auch der weiche Julius Hübner, Köhler und C. F. Sohn fanden sich ganz von selbst in Düsseldorf zu ähnlichem Thun im Hause des Meisters zusammen, und es war selbstverständlich, dafs Schadow ihnen, seinen ältesten Schülern, die er schon in Berlin gekannt hatte, anders gegenüberstand, als den später Hinzugekommenen, die sich nicht einmal die Mühe gaben, ein ähnliches Verhältnifs zu ihrem Lehrer und Director herzustellen. Uechtritz berichtet über diese ästhetischen Zusammenkünfte bei Schadow in einer Weise, die einer gewissen Komik nicht entbehrt.

„Als ich im Jahre 1829 nach Düsseldorf kam,“ schreibt er, „versammelte der Director der Akademie besonders alle Sonntage Abends die ihm näherstehenden Schüler, die damals noch fast die ganze erste Klasse der Anstalt ausmachten, in seinem Hause. Immermann, der jetzt in Berlin lebende Geheime Regierungsrath Kortüm, ich selbst und später Schnaase, sowie einige Frauen von vorzüglicher Bildung nahmen häufig an diesen Zusammenkünften theil. Die Unbequemlichkeit, im ungewohnten schwarzen Frack erscheinen zu müssen, verbunden mit der Aussicht, im weiten dunkeln Kreise als stumme verlegene Zuhörer der Gespräche der älteren Männer zu sitzen, mochte den jungen Herren nicht immer sehr anlockend dünken . . . . . Aber der Wunsch des Meisters übte bei der nahen und väterlichen Stellung desselben einen halben Zwang aus, der gewifs jetzt von den meisten der davon Betroffenen als ein höchst wohlthätiger und dankenswerther erkannt wird.“

Das mag ja nun hier und da der Fall gewesen sein, aber es bedarf keiner allzugrofsen Phantasie, um bei Berücksichtigung der rheinischen Ungebundenheit und eines gewissen Selbstgefühls, das dem Rheinländer nun einmal eigen ist, ganz abgesehen von dem Wesen eines jungen, sich zum Höchsten geboren glaubenden Kunstjüngers, ohne weiteres einzusehen, dafs unter diesen Umständen eine Verstimmung, die bis zum Bruch führen mufste, unausbleiblich war.

Mufste doch schon die stumme, fast militärische Ehrfurcht, die dem Director in dessen Hause gezollt wurde, den ungebundenen und freien Rheinländern ein Greuel sein. Wohl hatten auch des Cornelius Schüler ihm eine ans Schwärmerische grenzende Verehrung entgegengebracht, aber es war doch ein anderer, lebhafterer Ton zwischen ihnen gewesen, der eine gewisse Vertraulichkeit und gelegentlichen Widerspruch ermöglichte.

Die gesittete Haltung in Frack und weifser Binde, die bei Schadow von den jungen Leuten erwartet wurde, gefiel den Rheinländern so wenig, wie ihnen die ästhetische Unterhaltung über Dichtungen und Historie auf die Dauer erträglich war.

Dafs nun Schadow hinwiederum sich an Die hielt, die sich um ihn drängten, ist ganz natürlich, und so war der Grund zu dem tiefgehenden Spalt, dessen letzte Spuren selbst heute noch nicht verwachsen sind, gegeben.

Diese Gegensätze entwickelten sich natürlich nur allmählich, und in den ersten Jahren, vielleicht während des ganzen ersten Jahrzehnts schien in dem alten Schlofs, das als Akademie eingerichtet war, nichts als Friede und Freude zu sein. Der Zusammenschlufs der Schüler, die bald zu Meistern wurden und nach überraschend kurzer Lehrzeit ihre Bilder zu malen anfingen, war ein enger und scheinbar idealer. Schadow waltete als oberste Instanz, die jungen Hülfslehrer, die eben selbst noch Schüler gewesen waren, schienen nur seine Gehülfen den noch jüngeren gegenüber. Eine gewisse geistige Gütergemeinschaft herrschte, und liefs dieselben oder ähnliche Motive von allen Seiten wie Pilze aus dem Boden wachsen. „Keiner dachte daran, selbst wenn er in verschiedener Beziehung nichts mehr zu lernen hatte, sein eigener Herr und Meister zu werden," schreibt W. Müller, und so schien es beinahe, als sollte, nur romantisch umgewandelt die Klosterbrüderwirthschaft von St. Isidoro an den Ufern des Rheins in dem alten Schlosse fortgesetzt werden.

Zu diesen Vorzügen, denn als solche erschienen die Verhältnisse damals oder waren es theilweise auch wirklich, kam dann hinzu, dafs Schadows praktischer Sinn es verstand, nicht nur das Interesse weitester Kreise für seine Schule wachzurufen, sondern auch eine Einrichtung begründen zu helfen, die für das Wachsthum und die Weiterbildung der Düsseldorfer Kunst von gröfster Bedeutung werden sollte.

Schadow hatte schon in Rom gesehen, wie der beste Wille und das schönste Können brach liegen mufs, wenn sich nicht Gelegenheit findet, es anzuwenden. In Berlin hatten die Bedürfnisse der heranwachsenden Residenz das Interesse einer zwar noch armen, aber wohlmeinenden Regierung und eines wenn auch noch so sparsamen Hofes die Kunst einigermafsen gefördert, aber in Düsseldorf fielen diese günstigen Factoren gröfstentheils fort. Andere zu gewinnen, die das rege Schaffen unterstützen, erhalten und zu gesunden Fortschritten anspornen konnten, mufste also Schadows erstes Bemühen sein. Und er hatte im Einzelnen ja schon Manches erreicht. Es war ihm gleich zu Anfang gelungen, den Grafen Spee zur Vollendung des in seinem Schlosse Heltorf von Stürmer begonnenen Frescocyklus zu bewegen, auch das Interesse des in Düsseldorf residirenden geistvollen und wohlwollenden Prinzen Friedrich von Preufsen hatte Schadow für die neue Kunst gewonnen und in ihm einen allezeit bereiten Helfer und Mäcen, der eine grofse Anzahl bedeutender Werke im Laufe einiger Jahre erwarb und der jungen Schule so ein thatkräftiger Gönner wurde; auch in der Folge hat es Schadow verstanden, andere fürstliche und adelige Auftraggeber für zum Theil grofsartige und umfangreiche Arbeiten zu gewinnen, aber alles das hätte doch nicht genügt, um einer, für die kleine Stadt bald unverhältnifsmäfsig zahlreichen Künstlerschaft Arbeit und für die Arbeit Interesse und Abnahme zu schaffen. Die katholische Kirche, die ehemals die mächtige Förderin der Kunst in den Rheinlanden gewesen war, hatte ihre dahingehenden Neigungen unter dem allgemeinen Druck der Verhältnisse auch einschränken müssen.

Hier fand sich nun, hauptsächlich durch den Vorgang des Conservators der Akademie Mosler ein Mittel, das seinem Geschäftssinne ebenso, wie seinem begeisterten Glauben an die Kunst der jungen Schule alle Ehre macht. Und nicht nur für die Künstler sollte diese Einrichtung von gröfster Wichtigkeit sein, sondern fast ebensosehr für die Allgemeinheit. Das Ideal einer Volkskunst, die mit weitesten Schichten der Bevölkerung in Beziehungen steht, auf sie einwirkt und von ihr wiederum gesunde Anregungen empfängt, war damit im Princip angebahnt, und in der That hat in den mehr als 70 Jahren ihres Bestehens diese Einrichtung nach allen Seiten hin sich

in so hervorragender Weise bewährt, dafs durch sie, mehr als jede andere moderne Schule, gerade die Düsseldorfer dem höchsten Ideal der Kunst als dem vornehmsten Erziehungsmittel des Volkes nahe gekommen ist.

Diese Einrichtung war der im Jahre 1829 gegründete „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen".

Neu waren ja die Kunstvereine nicht mit ihrem Bestreben, durch gemeinschaftliche Vereinigungen bedeutende Kunstwerke in Reproductionen, Kupferstichen oder Steindrucken weiteren Kreisen zugänglich zu machen und durch Verloosung kleiner Bilder einen, wenn auch mäfsigen Absatz von Originalen herbeizuführen. Neu war bei dem Düsseldorfer Verein die ausgesprochene Tendenz, nach der ein grofser Theil der Einnahmen aus den Vereinsbeiträgen dem directen Genufs der Mitglieder entzogen und der öffentlichen Kunstpflege, der Anlage monumentaler Kunstwerke zugewandt werden sollte.

Dieser ebenso wichtige wie folgenschwere Zusatz zum Statut ist allein dem Conservator Mosler, dem alten Freunde des Cornelius, zu verdanken. Durch ihn wurden also mehrere Jahre nach Cornelius' Scheiden (nachdem die von diesem gegründete Schule der Monumentalmalerei eingegangen zu sein schien) in geradezu glänzender Weise die scheinbar gescheiterten Pläne und Absichten seines alten Freundes und Gesinnungsgenossen zur Gründung einer monumentalen Kunst wieder ins Leben gerufen. Mosler selbst erzählt den Hergang folgendermafsen:

„Eines Tages kam Fallenstein (Regierungssecretär, später Regierungsrath) zu mir und machte mir den Vorschlag, einen ähnlichen Kunstverein wie den Berliner gründen zu helfen. Ich hielt eine reifliche Erwägung für nothwendig, er jedoch nahm die Sache leichter, entwarf ein Statut, ähnlich dem Berliner, und theilte dies dem damaligen Regierungspräsidenten von Pestel mit, der es mit einer Aufforderung und seiner Unterschrift versehen ins Amtsblatt einrücken liefs.

„Ich konnte nicht umhin, Fallenstein meine Bedenken zu sagen, ja, ich erklärte, ich könne nimmer einem Verein beitreten, welcher in dieser Gestalt nur zum Ruin der Kunst dienen könne. Dies sei eine kleinliche und nachtheilige Beförderung von solchen Kunstwerken, die nothwendig von den niedrigsten Moderücksichten und dem Geschmacke des Tages abhängig werden müfsten. Es könne bei einem solchen Statut immer nur die Rede davon sein, kleinere, besonders Genre-Bilder und landschaftliche ins Publikum zu bringen, Bilder, denen ich ihren Werth nicht absprechen wolle; allein die grofse und ernste Kunst würde auf diese Weise der Nation erst recht entfremdet.

„Fallenstein erstaunte. ‚Aber was sollen wir thun?' fragte er. ‚Ich werde einen Aufsatz entwerfen und darin nachweisen, dafs es zum Heil der Kunst durchaus nothwendig ist, dafs ein Theil solcher einzutreibenden Gelder für öffentliche, für kirchliche, für monumentale Kunst verwendet werde,' entgegnete ich.

„Als ich diesen Aufsatz einige Tage später Schadow mittheilte, war er ganz meiner Meinung. ‚Auf solche Art kann etwas Rechtes daraus werden,' sagte er. Wie aber die Leute für solche Anschauung, für eine solche Aufopferung zu gewinnen? War hin und wieder der fast ganz entschlummerte Kunstsinn auch mit blinzelnden Augen erwacht, so fehlte doch noch viel am reinen, klaren Blick. Da übernahm Schadow, mit Immermann und Kortüm Rücksprache zu nehmen. Fallenstein trug die Modification dem Regierungspräsidenten vor. Endlich hatten wir unsere Leute geworben. An einem schauerlich kalten Abend, der Rhein stand mit Eis, und ich wohnte noch in dem Akademiegebäude, da wurde auf meiner Stube das Statut berathen und in die Form gebracht, welche es bis zur zweiten Generalversammlung behielt."

Damit war nun aufser dem Andern der Grund gelegt zu einer Monumentalmalerei, wie sie sich durch länger als ein Menschenalter durch mehrere Künstlergenerationen hindurch zu einer Höhe entwickelt hat, wie in keiner anderen deutschen Kunstschule. Gewifs sollen die Verdienste der Regierung, die Anstrengungen einzelner kleiner Gemeinschaften oder Kirchengemeinden, das thatkräftige und kunstbegeisterte Interesse verschiedener Privaten, so u. A. die Stiftung des Freiherrn von Biel-Kalkhorst zur Pflege der Frescomalerei im privaten Leben nicht unterschätzt werden, aber Alles das würde nicht hingereicht haben in einer verhältnifsmäfsig kleinen Provinzialstadt, deren weiteres Heranwachsen ja erst den allerletzten Decennien angehört, eine so mächtige, in ihren Werken bis an die Grenzen des Vaterlandes reichende urgesunde Monumentalkunst anwachsen zu lassen, wie sie sich nun in Düsseldorf, anknüpfend an die ersten, durch Schadows und Moslers Initiative energisch wiedererweckten Anfänge der Cornelianischen Schule, folgerichtig und constant entwickelte, um unter dem sicheren Schutz des Kunstvereins, zum Theil in directem Auftrag desselben, eine Reihe der hervorragendsten Schöpfungen entstehen zu lassen, welche die gesammte deutsche Kunst überhaupt hervorgebracht hat.

Es wird sich im Verlauf der Darstellung Gelegenheit finden, die Thätigkeit des Kunstvereins nach dieser Seite hin des Näheren zu würdigen.

Die nächste Folgeerscheinung für das Düsseldorfer Kunstleben, welche aus dieser Gründung hervorging, war die Einrichtung der jährlichen Ausstellung des Kunstvereins, aus welcher die zur Verloosung bestimmten Gemälde ausgewählt werden sollten, die aber gleichzeitig Gelegenheit gab, sowohl für die Künstler selbst, als auch für die fremden Besucher, sich die Errungenschaften des Jahres geschlossen vor Augen zu führen. In diesem Sinne haben die Ausstellungen des Kunstvereins, die bis zum Brande 1872 im grofsen Saale der alten Akademie stattfanden, dann für kurze Zeit in dem allerdings nicht sehr günstigen Galeriesaale der städtischen Tonhalle, um dann nach Vollendung der städtischen Kunsthalle in die Räume derselben verlegt zu werden, für lange Zeit hinaus den Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Düsseldorf gebildet. In jenen ersten Jahrzehnten waren sie ohne Zweifel für die aufstrebende Schule von gröfster Bedeutung. Hier traten zum erstenmal jene Kunstwerke ans Licht, die ihren Siegeslauf durch ganz Deutschland nehmen und die an der Hand der gestochenen Reproductionen, die auch wieder meist der Kunstverein besorgte, eine dauernde Popularität erlangen sollten, wie sie in der Hochfluth des heutigen Kunstschaffens nur sehr wenig Bildern mehr beschieden ist, eine Popularität, die sich ihre Lebensdauer bis in unsere heutige Generation trotz aller Wandlungen, trotz aller Opposition bewahrt hat. Und man mag über jene Werke denken, wie man will, gerade ihre aufserordentliche Beliebtheit in allen Kreisen zeigt und beweist, dafs auch sie den Besten ihrer Zeit genug gethan und sich damit das Recht erworben haben, für alle Zeit zu leben.

Natürlich ist die Bedeutung und die directe Kunstförderung des Kunstvereins mit der blofsen Veranstaltung der Ausstellungen und mit der Unterstützung und Pflege der Monumentalkunst, für die er etwa ein Viertel seiner Einkünfte aufwandte, nicht erschöpft. Auf den alljährlichen Ausstellungen erwarb er von Anfang an eine, mit der Zahl seiner Mitglieder stets wachsende Zahl von gröfseren und kleineren Staffeleibildern, unterstützte damit nicht nur die jüngeren und auch älteren Künstler, sondern gab zahllosen Privaten Gelegenheit, in den Besitz von wirklichen Kunstwerken zu kommen, damit das Interesse und das Verständnifs für die Malerei in weiteste Kreise tragend. Im Laufe des nun abgeschlossenen Jahrhunderts wurden auf diese Weise mehrere Tausend Oelgemälde, Aquarelle und Zeichnungen erworben und an Museen und Private vertheilt bezw. verloost. Würde man alle diese Werke heute vereinigen können, so würde daraus ein Museum der Düsseldorfer Malerei entstehen, wie es grofsartiger nicht gedacht werden kann.

Sehr grofs ist auch die Bedeutung des Kunstvereins für die Kupferstecherkunst geworden, von der man wohl sagen kann, dafs sie in Düsseldorf hauptsächlich durch ihn gestützt und grofsen Aufgaben erhalten worden ist. Im Auftrag des Kunstvereins wurden als Prämienblätter im XIX. Jahrhundert fast 100 Lithographien und Kupferstiche angefertigt und herausgegeben, darunter Blätter allerersten Ranges, wie vor Allem die „Disputa“ von Keller. Man mufs zu einer gerechten Würdigung des Verdienstes, den diese Stiche hatten und noch haben, bedenken, dafs von der ungeheueren Verbreitung von mechanischen Reproductionen, wie wir sie heute, keineswegs immer zum Besten einer gesunden Volkserziehung besitzen, damals noch keine Rede war. Erst seit den 70er Jahren entwickelte sich die Photographie nach Originalgemälden. Das moderne Cliché bringt so viel Mittelmäfsiges und Schlechtes in Umlauf, dafs es den Werth eines künstlerisch ausgeführten Stiches nicht herunterzusetzen vermag.

Bei der kurzen Erwähnung der Düsseldorfer Kupferstecherkunst wird sich Gelegenheit finden, darauf hinzuweisen, in welchem Mafse die einzelnen Künstler vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen mit Aufträgen bedacht und damit in ihrer Production unterstützt worden sind.

Es kann unter diesen Verhältnissen nicht Wunder nehmen, dafs die hervorragendsten Geister Düsseldorfs unter den Beamten, Künstlern und Kaufleuten es sich stets zur Ehre gerechnet haben, dem Vereine als Vorstands- und Verwaltungsrathsmitglieder ihre Hülfe und Mitarbeiterschaft angedeihen zu lassen, wie die Liste der Mitglieder nicht nur aus den benachbarten Provinzen, sondern aus der ganzen Welt hervorragende Namen aus allen Ständen aufweist.

Was der Kunstverein während der 71 Jahre seines Bestehens (1829—1900) geleistet hat, das ergiebt sich am besten aus einigen wenigen Zahlen, die seinem Jahresbericht für 1900 entnommen sind.

Hiernach betrug die Zahl seiner Mitglieder bezw. die der Actien 8105. Für Kunstwerke zu öffentlicher Bestimmung wurden 887 020 Mark ausgegeben, für den Ankauf zur Verloosung 2 047 300 Mark, für die Vereinsblätter, welche fast die Zahl 100 erreichen, 1 263 614 Mark.

Die zu öffentlichen Zwecken gestifteten und geförderten Kunstwerke mögen auch an dieser Stelle noch einmal einzeln angeführt sein, da sie auch eine Uebersicht gewähren über die Ausbreitung des Gebiets, dem der Kunstverein seine Unterstützung angedeihen läfst:

1. In die St. Moritzkirche zu Halberstadt: „Christus und Petrus auf dem Wasser", Oelgemälde von Götting. 1832.

2. In das städtische Museum zu Köln: „Hebräer im Exile", Oelgemälde von Bendemann.

3. In die evangelische Kirche zu Arnsberg: „Christi Auferstehung", Altargemälde von Deger.

4. In die Pfarrkirche zu Königssteele: „Anbetung der Hirten", Oelgemälde von Zimmermann.

5. In die Aloysiuskapelle der Andreaskirche zu Düsseldorf: „Die hl. Jungfrau mit dem Christuskind auf Wolken, unten David, Johannes der Täufer und der hl. Aloysius", al fresco, von Mücke.

6. In das städtische Museum zu Köln: „Löwenkampf", Oelgemälde von S. Meister.

7. In die Kirche zu Dülmen: „Christus im Schoosse der Maria", Oelgemälde von W. von Schadow.

8. In die Pfarrkirche zu Treis a. d. Mosel: „Der hl. Martinus als Bischof", Altargemälde von Götting.

9. In die Pfarrkirche zu Ehrenbreitstein: „Die Kreuzerfindung", Altargemälde al fresco, von Settegast.

10—11. In die Andreaskirche zu Düsseldorf: „Christus an der Säule", Altargemälde von J. Hübner; „Die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde", Altargemälde von Deger.

12. Zur Erneuerung des Altars in der Kirche der barmherzigen Schwestern zu Coblenz bei Aufstellung des vom Direktor W. von Schadow geschenkten Altargemäldes „Die Himmelskönigin" ein Beitrag.

13. Zur Stiftung des Bildes: „Die letzten syrischen Christen", von Stilke, in das Stadt-Museum zu Königsberg i. Pr., ein Zuschuss.

14. In die katholische Kirche zu Wald, Kreis Solingen: „Maria auf dem Throne, umgeben von den Engeln", Altargemälde von Hermann.

15. In die katholische Kirche zu Bockhorst, Kreis Halle, Regierungsbezirk Minden: „Christus den Kelch segnend" Altargemälde von Schall.

16—20. In den Galeriesaal zu Düsseldorf: „Tasso und die beiden Leonoren", Oelgemälde von Sohn; „Italienische Waldlandschaft", Oelgemälde von Professor Schirmer. 1841; Landschaft „Hardanger Fjord im Bergerstifte von Norwegen", Oelgemälde von Andr. Achenbach; „Hagar und Ismael", Oelgemälde von Köhler; „Haugianer norwegische Sektirer", Oelgemälde von Tidemand.

21—24. In den Kaisersaal im Römer zu Frankfurt a. M.: Bild Kaiser Conrads II., von Lorenz Clasen; Bild Kaiser Heinrichs IV., von Otto Mengelberg; Bild Kaiser Heinrichs V., von P. J. Kiederich; Bild Kaiser Heinrichs III., von Stilke.

25. Für die antike Glasmalerei in der St. Cunibertskirche zu Köln durch die Maler Fay und Mengelberg, ein Beitrag.

26. In die Apostelnkirche zu Köln: „Der hl. Michael", Altarbild von Mengelberg.

27—28. In die katholische Kirche zu Rellinghausen, Kreis Duisburg: „Die Himmelskönigin", Altargemälde von Schall; „Der hl. Petrus", Altargemälde von Karl Clasen.

29. Für das Altarflügelbild in der Kirche des Hospitals zu Cues, Christi Dornenkrönung, Kreuzigung und Grablegung darstellend, durch Büsen, ein Beitrag.

30. In die evangelische Kirche zu Lennep: „Christus mit den Jüngern zu Emmaus", Oelgemälde von Zimmermann.

31. Hersendung, Einrahmung und Aufstellung der Ramboux'schen Aquarellensammlung.

32. In die Ramboux'sche Aquarellensammlung zu Düsseldorf: „Verkündigung Mariä", Zeichnung nach Fiesole von Karl Müller.

33. In die Pfarrkirche Unserer lieben Frauen zu Coblenz: ein Crucifix in Stein, von Bildhauer Jacob Schorb in Paris.

34. Zur Ausführung der Frescomalereien in der Kirche zu Weissenthurm durch den Maler Gassen ein Beitrag.

35. Die Ausführung der Frescomalereien im Rathhaussaale zu Elberfeld.

36. In die Dominikanerkirche zu Aachen: „Himmelfahrt Mariä", Altargemälde von W. von Schadow.

37. In die Maximilians-Pfarrkirche zu Düsseldorf: „Die Kreuzigung Christi", Altargemälde nebst Seitengemälden al fresco von Joseph Settegast.

38. In die katholische Kirche zu Königsberg in Pr.: „Der Heiland am Kreuze im Beisein der Jungfrau Maria und des Evangelisten Johannes", Altargemälde von Fr. Ittenbach.

39—46. In den grossen Rathhaussaal zu Aachen: „Auffindung der Leiche Karls des Grossen", Frescogemälde von Alfred Rethel; „Der Sturz der Irmensäule", Frescogemälde von demselben; „Die Schlacht bei Corduba", Frescogemälde von demselben; „Die Eroberung Pavias im Jahre 774", Frescogemälde von demselben; „Die Taufe Wittekinds und Alboins", Frescogemälde von Jos. Kehren nach der A. Rethel'schen Composition; „Die Krönung Karls des Grossen in St. Peter in Rom", Frescogemälde von demselben, nach der A. Rethel'schen Composition; „Die Erbauung des Aachener Münsters", Frescogemälde von demselben, nach der A. Rethel'schen Composition; „Abschied Karls und Krönung Ludwigs", Frescogemälde von demselben, nach der A. Rethel'schen Composition.

47. In die Garnisonkirche zu Düsseldorf: „Die Taufe Christi", Altargemälde von Ittenbach.

48. In die katholische Kirche zu Altena in der Grafschaft Mark: „Die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde", Altargemälde von Karl Müller.

49. In die katholische Kirche zu Allendorf, Kreis Arnsberg: „Die hl. Agatha", Altargemälde von F. Ittenbach.

50. In das Fussgestell des Hochkreuzes auf dem alten Kirchhofe zu Düsseldorf: „Die hl. Jungfrau als schmerzensreiche Mutter des Heilandes", Statuette von Jul. Bayerle.

51. Für die Herstellung der Flügel an dem in der Münsterkirche zu Essen befindlichen Altargemälde von de Bruyn, durch Büsen, ein Beitrag.

52. In die katholische Kirche zu Glottau bei Gutstadt in Ostpreussen: „Christus und die beiden Jünger zu Emmaus", Altargemälde von Kehren.

53. In die an der Haupt-Façade des Münsters zu Neuss befindlichen Nischen: „Die Apostel Petrus und Paulus", Standbilder von Bayerle.

54. In die katholische Kirche zu Altenkirchen, Regierungsbezirk Coblenz: „Der Heiland als Pastor bonus", Altargemälde von Kehren.

55. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Jesus und die Jünger auf dem Meere", Oelgemälde von Wilh. Sohn.

56. In den Dom zu Köln: „Die Himmelfahrt der hl. Jungfrau“, Oelgemälde von Fr. Overbeck in Rom.

57. In die evangelische Friedenskirche zu Jauer: „Christus am Oelberge“, Oelgemälde von Wilh. Sohn.

58. In die katholische Kirche zu Winningen an der Mosel: „Die unbefleckte Empfängnis der Jungfrau Maria“ Oelgemälde von Wilh. Sohn.

59. In die katholische Kirche zu Derendorf: „Die hl. Barbara“, Standbild in Holz, von Bayerle.

60. In die St. Rochus-Kapelle zu Pempelfort: „Grablegung Christi“, Oelgemälde von Budde.

61. Für den Herstellungsbau des Doms zu Speyer ein Beitrag.

62. Für den Herstellungsbau des Doms zu Worms ein Beitrag.

63. Bei der katholischen Kirche zu Veert im Kreise Geldern ein Calvarienberg, ausgeführt von den Bildhauern Bayerle und Meinardus.

64. In die evangelische Kirche zu Oppeln: „Christus am Oelberge“, Oelgemälde von Otto Rethel.

65. In die Lehrhalle der Diakonissen-Anstalt zu Kaiserswerth: „Der sitzende Heiland, nach dessen Schoosse eine weisse Taube fliegt“, Wandgemälde von Risse.

66. In die neue katholische Kirche zu Marienwerder: „Evangelist Johannes“, „Himmelfahrt Mariä“ und „Christus als guter Hirt“, Oelgemälde von Boeker, Roegels und Budde.

67—68. In die Muttergottes-Kapelle in der St. Remigius-Pfarrkirche zu Bonn: „Die Mutter Gottes mit zwei Seitenfiguren, nämlich dem hl. Ludwig von Toledo und dem hl. Remigius“, Oelgemälde von F. Ittenbach; „Der hl. Franz von Assisi und der hl. Hieronymus und die hl. Clara“, zwei Oelgemälde, Seitenflügel zu vorgedachtem Bilde, von F. Ittenbach.

69. In die evangelische Kirche zu Bolkenhain in Schlesien: „Der auferstandene Heiland“, Oelgemälde von Bertling.

70. In die Grotte der Geburt des Heilandes zu Bethlehem: „Der hl. Joseph, indem ihm im Schlafe ein Engel erscheint, der ihn zur Flucht nach Aegypten mahnt“, Oelgemälde von Budde.

71. In die Maximilians-Pfarrkirche zu Düsseldorf die Heiligen: Maximilian, Franziskus, Antonius von Padua und Joseph, Statuetten in Sandstein von Bayerle und Kappenberg.

72. In die evangelische Kirche zu Hirschberg in Schlesien: „Christus am Oelberge“, Oelgemälde von Otto Mengelberg.

73. In die katholische Kirche zu Werden: „Die hl. Maria, zu deren Seiten die Heiligen Benedictus und Ludgerus knieen“, Oelgemälde von Mintrop. 1860.

74—75. In die katholische Kirche zu Heiligenthal im Kreise Heilsberg: „Die beiden Heiligen Cosmas und Damian“, Oelgemälde von Fr. Geselschap; „Die Himmelfahrt Mariä“, Oelgemälde von F. Ittenbach.

76. In die katholische Kirche zu Tilsit: „Die Himmelfahrt Mariä“, Oelgemälde von W. Trellenkamp.

77. In die neue evangelische Kirche zu Herzkamp, Diözese Hattingen i. Westf.: „Ecce homo“, Oelgemälde von Otto Mengelberg.

78. In die evangelische Kirche zu Zippnow: „Segnender Christus“, Oelgemälde von Otto Rethel.

79. In das neue Kreisgerichts-Gebäude zu Naumburg a. d. S.: „Der Tod Abels“, Oelgemälde von Akademie-Director E. Bendemann.

80. In die evangelische Kirche zu Gütersloh: „Die Auferstehung des Heilandes und die Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes“, drei Oelgemälde von Otto Mengelberg.

81. In die evangelische Kirche der Arbeitsanstalt zu Brauweiler: „Die Auferstehung des Heilandes“, Oelgemälde von Professor Deger.

82. In die katholische Kirche zu Schwelm: „Salvator mundi“, Oelgemälde von Professor Deger.

83. In die Aula der Realschule zu Düsseldorf: Wandgemälde von Akademie-Director Bendemann.

84. In den Rathhaussaal zu Münster i. W.: Zwölf Porträtbilder, nämlich: „Kaiser Heinrich III. und Bischof Ludgerus“, gemalt von F. Tüshaus in Münster; „Bischof Ludgerus und Bürgermeister Niessing“, von D. Mosler in Münster; „Rudolf von Langen und Gottfried von Raesfeld“, von G. Stever in Düsseldorf; „Hermann Heerde und Bischof Johann von Hoja“, von Professor Adolf Schmitz in Düsseldorf; „Minister von Fürstenberg, von Stein und Clemens August von Droste-Vischering“, von Professor Clemens Bewer in Düsseldorf; „Bernhard Overberg“, von Professor Roeting in Düsseldorf.

85. In die evangelische Kirche zu Werdohl: Altarbild „Die Auferstehung Christi“, gemalt von Bertling in Düsseldorf.

86. In die neuerbaute Kirche zu Gross-Lassowitz: „Christus am Oelberge“, gemalt von Trellenkamp in Düsseldorf.

87. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Maria mit dem Christuskinde“, Oelgemälde von Th. Mintrop.

88. Beitrag zur Erwerbung des Oelgemäldes von A. Baur „Christliche Märtyrer bei römischen Volksfesten“ für die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf.

89. Beitrag zum Schadow-Denkmal auf dem Schadowplatz zu Düsseldorf.

90. Beitrag zum Cornelius-Denkmal zu Düsseldorf Mark 15 000.

91. In den Rathhaussaal zu Krefeld: Wandgemälde von P. Janssen.

92. Beitrag zur Erneuerung des Wandgemäldes „Christus mit der Taube“ in die Lehrhalle der Diakonissen-Anstalt zu Kaiserswerth durch Robert Risse.

93. Beitrag für die Glasmalereien in der St. Gertrudkirche zu Essen.

94. Beitrag zum Ankaufe des Professor Bewerschen Gemäldes „Herodias' Tochter“ für die städtische Galerie zu Düsseldorf.

95. Beitrag zu den Kosten einer Marmorbüste Carl Schnaases für das Museum zu Berlin.

96. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Nach dem Kampfe“, Oelgemälde von Chr. Kroener.

97. Beitrag für das Altarbild „St. Joseph“ in der katholischen Pfarrkirche zu Zyfflich, gemalt von Prof. Andr. Müller.

98. Bühnenvorhang für das Stadttheater zu Düsseldorf, gemalt von Ernst Hartmann.

99. In den Rathhaussaal zu Wesel: „Wesel wird von den Holländern unter Johann van Gent und durch den Beistand der Bürger überrumpelt und von der Herrschaft der Spanier befreit“ (19. August 1629), Oelgemälde von J. Schex.

100. Beitrag zu dem Kriegerdenkmal zu Neuss.

101. Beitrag zum Mercator-Denkmal zu Duisburg.

102. Beitrag für die Glasmalereien in der Christuskirche zu Bochum.

103. Beitrag zur Nike in Bronze zu dem Kriegerdenkmal in Bielefeld.

104. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Götz von Berlichingen“, Oelgemälde von B. Knüpfer in München.

105. In das Museum Wallraf-Richartz zu Köln: „Aus der Sage Wieland der Schmied“, Oelgemälde von M. Grönwold in München.

106. In die Gemälde-Galerie des Kunst-Vereins zu Barmen: „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar", Oelgemälde von Professor A. Baur.

107. In die Gemälde-Galerie des Westfälischen Provinzial-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Münster: „Lavoisiers Verhaftung", Oelgemälde von L. von Langenmantel in München.

108—111. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Scene aus dem Bauernkriege", Oelgemälde von Fritz Neuhaus. 1880; „Zur Untersuchung", Oelgemälde von Ed. Schulz-Briesen; „Aegyptischer Harem", Oelgemälde von Ad. Seel; „Nach durchwachter Nacht", Oelgemälde von Professor R. Jordan.

112. Medaillon-Bild in Bronze Sr. Majestät des Kaisers für das Siegesdenkmal zu Süchteln.

113. Beitrag für die Errichtung des Goeben-Denkmals zu Coblenz Mark 5000.

114. Beitrag für den Fries im Gürzenichsaale zu Köln, den historischen Festzug vom 16. Oktober 1880 darstellend, Mark 10 000.

115. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Marine bei Mondschein", Oelgemälde von Professor Dr. A. Achenbach (zum Gedächtniss an dessen 50jähriges Künstler-Jubiläum).

116. In die katholische Kirche St. Castor zu Coblenz ein Wandgemälde al fresco von J. Settegast.

117. In die Gemälde-Galerie des Museum-Vereins zu Krefeld: „Tod des Grafen Ernst zu Mansfeld", Oelgemälde von R. Forell.

118. In die katholische Kirche zu Schmallenberg ein Altarbild, gemalt von L. Feldmann.

119. In die evangelische Kirche zu Neuenahr ein Altarbild, gemalt von E. Kaempffer.

120. Bühnenvorhang für das Stadttheater zu Krefeld, gemalt von W. Simmler.

121. Beitrag für die Restaurirung der Wandgemälde in der ehemaligen Abteikirche zu Knechtsteden.

122. Beitrag für die Errichtung eines Denkmals weiland Sr. Königl. Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern in der Stadt Sigmaringen Mark 5000.

123. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Engelständchen", Zeichnung von Theod. Mintrop.

124. In die katholische Kirche zu Ehrenbreitstein ein Altarbild, gemalt von L. Feldmann.

125. In den Stadtrathsaal zu M.-Gladbach: Wandgemälde von Fr. Klein-Chevalier.

126. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Märkische Frau", Oelgemälde von E. Schwabe.

127. Bühnenvorhang für das Stadttheater zu Elberfeld, gemalt von Fritz Roeber.

128. Beitrag für die Errichtung eines Kriegerdenkmals zu Düsseldorf Mark 7500.

129. Beitrag zum Ankauf des Gemäldes von H. Deiters' „Westfälische Haide" für die Sammlungen des Westfälischen Provinzial-Museums zu Münster.

130. Beitrag zu den Kosten für Errichtung der Figurengruppe des Vater Rhein und seiner Nebenflüsse vor dem Provinzial-Ständehause der Rheinprovinz Mark 40 000.

131. In die Gemälde-Galerie des Kunstvereins zu Barmen: „Hamburger Hafen", Oelgemälde von Becker und Wendling.

132—133. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Ein Sänger am Rhein", Oelgemälde von Gerhard Janssen, und „Die Wasserschöpferin", Bronzestatuette von J. Götz.

134. Für Ausmalung des Chores der Liebfrauenkirche zu Trier durch die Maler Döringer und Erich als Beitrag Mark 10 000.

135. Für die Ausschmückung des Düsseldorfer Rathhaussaales mit Wandgemälden ein Beitrag von Mark 30 000.

136. In das Museum zu Krefeld: „Aus dem Mühlthal bei Wernigerode", Oelgemälde von Carl Irmer.

137. In die städtische Gemälde-Galerie zu Düsseldorf: „Tischgebet", Oelgemälde von H. Nordenberg.

138. In das städtische Suermondt-Museum zu Aachen: „Herbstmorgen im Reichswald", Aquarell von Prof. Chr. Kröner.

139. Für das von Professor Fritz Neuhaus hergestellte Wandgemälde „Apotheose" im Rathhaussaale zu Bochum ein Beitrag von Mark 9000.

140. In das Museum zu Krefeld: „Landschaft am Oberrhein", Oelgemälde von C. L. Fahrbach.

141. Für die malerische Ausschmückung der Aula des Akademiegebäudes zu Münster durch Professor Fritz Roeber ein Beitrag von Mark 18 000.

142. In das Museum zu Krefeld: „Grablegung Christi", Oelgemälde von Professor Julius Roeting.

143. Für die Herstellung von Wandgemälden im Sitzungssaale des Kreishauses zu Burtscheid-Aachen durch Professor Arthur Kampf Mark 10 000.

144. Für Herstellung eines Wandgemäldes in der Aula des Realgymnasiums zu Duisburg durch den Maler Ludwig Keller ein Beitrag von Mark 6000.

145. In die evangelische Kirche zu Saargemünd „Auferstehung", Oelgemälde von Willy von Beckerath.

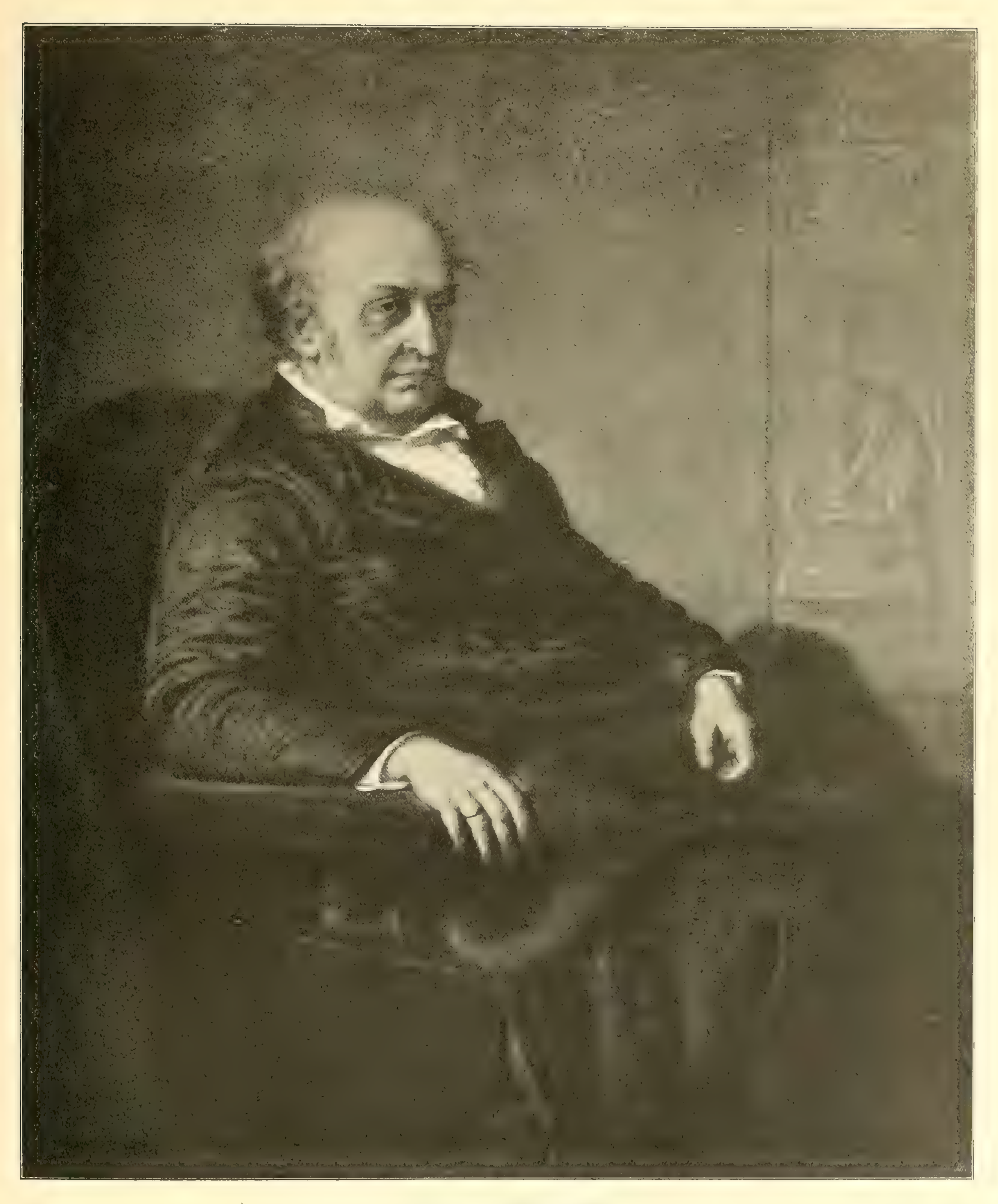
146. Ausmalung des Rittersaales im Schlosse Burg a. d. Wupper durch Professor Claus Meyer Mark 50 000.

147. Für die malerische Ausschmückung des Sitzungssaales im Kreishause zu Cleve ein Beitrag.

148. Zu den Denkmälern Carl Immermanns und Felix Mendelssohn-Bartholdys in Düsseldorf ein Beitrag.

149. Für ein Wandgemälde in der Aula des Gymnasiums zu Moers ein Beitrag.

150. Für das Giebelfeld über dem Hauptportale des neuen Kunstausstellungsgebäudes in Düsseldorf ein Kunstwerk in Stein von Carl Heinz Müller.



EDUARD BENDEMANN
Bildnis des Akademiedirectors Wilhelm Schadow



V. Kapitel

Schadow und seine Schule

FAST unwidersprochen war jahrzehntelang der Ruhm, den die Bilder der Schadowschule der Düsseldorfer Malerei selbst in dem kritischen und eifersüchtigen Berlin und an anderen Orten errangen. In dem „Berliner Kunstblatt", das die eingehendsten und günstigsten Berichte über Düsseldorf und die Schadowschule brachte, ist der directe Einflufs Schadows unverkennbar, wie es auch den richtunggebenden Aufsatz von Schadow selbst: „Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers" abdruckte. Aber noch 1839 schrieb z. B. die „Hannoversche Zeitung" über eine Ausstellung Düsseldorfer Bilder u. A.: „Die übrigen uns neuen" (vorher waren Köhlers „Poesie" und Müllers „Tobias" erwähnt worden) „aber geben unserer Ansicht nach den wiederholten Beweis, dafs Düsseldorf als Kunstschule den übrigen deutschen Akademien bei weitem voranstehe und dafs für einen jungen Künstler dieses der rechte Ort zu tüchtiger und gediegener Ausbildung sei. — Mit jeder neuen Ausstellung sehen wir ein neues Talent von dorther auftauchen, und wenn auch nicht geleugnet werden kann, dafs eine gewisse Gleichartigkeit alle von dorther kommenden Werke als Werke einer Schule charakterisirt und erkenntlich macht, so ist doch auch andererseits nicht zu leugnen, dafs diese Gleichartigkeit auf einer sichern und festen, im tiefsten Wesen der Kunst gegründeten Basis ruhe, deren malerischer Werth nie in Abrede gestellt werden kann." Aus Aachen schrieb man von einer Ausstellung im selben Jahre: „Das Beste brachten die Düsseldorfer." Aus Berlin wurde bei Gelegenheit einer internationalen Ausstellung geschrieben: „Wenn die Düsseldorfer Maler fortfahren sollten, wie diesmal ihre Werke der Ausstellung zu entziehen, so würde dies Verfahren den Ausstellungen erheblichen Nachtheil bringen" u. s. w. u. s. w.

Betrachtet man das Schaffen selbst, so ist in der That schon die Schnelligkeit erstaunlich, mit der ganz junge Leute eine Stufe der Meisterschaft erlangten, die auch heute noch, wenn nicht mehr jene höchste Bewunderung, so doch alle Anerkennung abnöthigt. Schadow selbst, der trotz seiner vielfachen Amtsgeschäfte, trotz der von ihm gepflegten ausgebreiteten Geselligkeit, fleifsig malte, war allerdings schon als fertiger Künstler nach Düsseldorf gekommen, aber selbst eine wohlwollende Beurtheilung stellte ihn hier bald schon nicht mehr an die erste Stelle. So schreibt sein Freund Immermann schon, er finde „das Hauptverdienst Schadows in seiner Thätigkeit als Organisator der Schule, als Lehrer und Diplomat", und gerade er ist es, der den Beginn einer gewissen Einseitigkeit und Starrheit in Schadows Beurtheilung seiner Schüler schon in verhältnifsmäfsig früher Zeit, nach der italienischen Reise von 1830, constatiren zu können glaubt, die Andere freilich erst zehn Jahre später beobachten wollten. Dabei war Schadows Productivität keine geringe. Neben den Bildnissen, die allerdings bis auf wenige Ausnahmen der Oeffentlichkeit entzogen sind, besitzen zahlreiche Kirchen, Museen und öffentliche Anstalten gröfsere und kleinere Arbeiten seiner Hand.

Er hielt in seinen Werken an den Grundsätzen fest, die sich in ihm schon in Rom entwickelt hatten. Das religiöse Motiv stand bei ihm in erster Linie als die Basis einer jeden Kunstäufserung, aber nicht lediglich als Kirchenbild, sondern in einer Auffassung, die er im Gegensatz zu den Klosterbrüdern und den späteren Heiligenmalern seiner eigenen Schule für eine naturalistische hielt, die man später, eigentlich nur infolge der gleichzeitigen Strömungen, mit dem nicht immer klar umschriebenen Begriff die „romantische" zu nennen sich gewöhnt hat. In Rom war Schadow an den Fresken der Casa Bartholdy betheiligt gewesen. Die Bilder „Josephs blutiger Rock" und „Joseph im Gefängnifs" sind von ihm. In Berlin malte er im



WILHELM SCHADOW
Christus im Schofse der Maria

Opernhause die Prosceniumdecoration, ein Bacchanal darstellend in Oelfarben, um dann in Düsseldorf sich fast ausschliefslich auf Staffeleibilder zu beschränken, die zum Theil allerdings zu Altarbildern oder dergleichen bestimmt waren. So malte er 1829 für die Werdersche Kirche in Berlin die vier Evangelisten, zu denen die Cartons auf der Düsseldorfer Akademie erhalten sind.

Auf der ersten von Düsseldorf aus unternommenen italienischen Reise entstanden einige Studienköpfe, und nach seiner Rückkehr ein „Christus am Oelberg" für die Marktkirche in Hannover 1832, „Christus und die Jünger in Emmaus", und im Auftrage des Kunstvereins 1836 für die Andreaskirche in Düsseldorf „Christus im Schofse der Maria". Eine schwere und langwierige Krankheit, die mannigfachen Erregungen, die sein Amt mit sich brachte, unterbrachen seine künstlerische Thätigkeit für einige Jahre, bis dann 1842 das in Rom begonnene Bild „Pietas und Vanitas" vollendet wurde, dem im selben Jahre eine „Herodias" und im folgenden Jahre das grofse in Frankfurt befindliche Bild „Die klugen und thörichten Jungfrauen" folgte. Eine „Himmelskönigin" hatte er schon vorher der Kirche der barmherzigen Schwestern in Coblenz geschenkt, und der Kunstverein hatte den Altar, für den das Bild bestimmt war, erneuern lassen. Für die Klosterkirche auf der Brede bei Brakel in Westfalen entstand eine „Hl. Jungfrau" und 1845 wiederum im Auftrag des Kunstvereins für die Dominikanerkirche in Aachen eine „Himmelfahrt". Sein letztes und gröfstes Werk, das er für den König Friedrich Wilhelm IV. schuf, befindet sich als Geschenk des Königs in Düsseldorf und zwar im Schwurgerichtssaal des Landgerichtes. Es stellt in drei grofsen Gemälden „Paradies", „Fegefeuer" und „Hölle" dar, und ist gewissermafsen das religiöse und künstlerische Testament Schadows, das er übrigens nebenher auch in einem gewissermafsen den Commentar zu dem dreitheiligen Bilde vorstellenden Gedicht niedergelegt hat: „Vision eines Malers im Jahre 1848". Die Compositionen der drei Bilder sind einfach und verständlich bis auf die kleinen grau in grau gemalten Predellen, in denen der Symbolismus zuweilen nicht ohne weiteres klar ist. — Schadow war 1789 in Berlin geboren und starb 1862 in Düsseldorf.

Ihm in vieler Hinsicht am nächsten verwandt ist sein Schüler Rudolph Julius Benno Hübner, geboren 1806 zu Oels in Schlesien, und mit Schadow, dessen Schüler er 1823 geworden war, nach Düsseldorf übergesiedelt. Vielseitiger und auch weicher als Schadow, zeigt doch auch er das Vorwiegen der Reflexion, des verstandesmäfsigen Schaffens, besonders in seinen religiösen Bildern, in denen er, obwohl Protestant, nicht vermochte, sich von dem Banne der Schule freizumachen. Es kam kaum zu einem Compromifs zwischen ihr und seiner abweichenden religiösen Ueberzeugung. Uebrigens malte Hübner mehr noch als Schadow unter dem Einflufs der Tieckschen Romantik und Uhlandschen Lyrik im Anfange Bilder nicht religiösen, sondern eben rein poetischen Charakters. So 1828 den „Fischer" nach Goethes Ballade und gleich darauf „Roland befreit die Prinzessin Isabella von Galizien aus der Räuberhöhle" nach Ariost, das Prinz Friedrich von Preufsen erwarb. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom nach Düsseldorf zurückgekehrt, malte er dann seine verschiedenen biblischen Bilder, vor allem ein Altarblatt für die Kirche in Meseritz und das am meisten geschätzte: „Hiob und seine Freunde". Im Auftrage des Kunstvereins entstand im Jahre 1836 ein „Ecce homo" für die Andreaskirche in Düsseldorf. Julius Hübner gehörte mit Bendemann zu den Ersten, welche die Errungenschaften der Düsseldorfer Schule nach auswärts trugen. Er wurde 1839 nach Dresden an die Akademie berufen, wohin ihm ein Jahr vorher Bendemann schon vorausgegangen war. Beide übten einen entscheidenden Einflufs auf das dortige Kunstleben aus, wobei Hübner seine vielseitige Bildung, die ihn als Künstler eher gestört als gefördert hatte, zu statten kam. Er wurde Professor und später Director der berühmten Gemäldegalerie. Auch als Dichter hat sich Hübner versucht und folgte auch damit dem Beispiel seines Lehrers Schadow und dem Zuge der Zeit.

Eine gewisse Aehnlichkeit der Kunstauffassung sowohl, wie des rein äufserlichen Lebensganges verbindet Hübner mit Eduard Bendemann, der, wenige Jahre jünger als Hübner (er war 1811 in Berlin geboren), kurz nach diesem, nämlich 1828, in die Schadowschule eintrat, bald sich dem ihm geistesverwandten Genossen anschlofs und ihn auch nach Dresden, wohin er Ende der 30er Jahre berufen wurde, nachzog. Allerdings kam Bendemann 20 Jahre später nach Düsseldorf zurück, wo er nach Schadows Rücktritt zum Director der Akademie berufen wurde und dann noch einen gewissen Einflufs als Lehrer ausübte. In die Zeit seines ersten Düsseldorfer Aufenthaltes fallen aber diejenigen Werke, die für den Künstler sowohl, wie für die Zeit gleichermafsen wichtig waren, und vielleicht noch mehr, als die seiner Alters- und Studiengenossen, der Düsseldorfer Kunst ihren eigenthümlichen Stempel aufprägten. Bendemann ist so recht eigentlich der Vater jener weichlichen Sentimentalität, der sich kaum einer der damaligen



RUDOLPH JULIUS BENNO HÜBNER

Roland befreit die Prinzessin Isabella von Galizien aus der Räuberhöhle

Nach dem Stich von Joseph Keller



EDUARD BENDEMANN
„An den Wassern von Babylon . . .“



Maler entzogen hat, die aber Bendemanns weicher Natur entsprach und somit bei ihm die markantesten Werke dieser Richtung entstehen liess. Diese Mischung von Melancholie und Süfslichkeit, die, wie bei Schadow, in dem jüdischen Ursprung Beider ihre physiologische Erklärung finden mag, die bei Schadow durch den vom Vater ererbten kritischen berliner Geist einigermafsen in den Hintergrund gedrängt wurde, kam bei Bendemann zur vollsten Geltung. Seine Malerei hat in dieser Beziehung viel Aehnlichkeit mit dem Schaffen zweier ihm stammverwandten Künstler jener Zeit, mit der Dichtung Heines und der Musik Meyerbeers.

Die Unfähigkeit, wirkliche Tragik darzustellen, dafür ein grofses Geschick, an deren Stelle allerlei Surrogate zu verwenden, ist ihnen Allen gemeinsam. Statt activer Leidenschaften finden wir das Schwelgen in passiven Leiden, statt der künstlerischen Beherrschung und Verwendung eines starken Gefühls das Spielen mit schwächlichen Gefühlen und als das nie versagende Mittel, auf das Interesse des Hörers oder Beschauers zu wirken, eine eminente technische Gewandtheit, die dem oberflächlich Geniefsenden den Mangel an innerer Wahrheit und Kraft verdecken mufs.



EDUARD BENDEMANN
Jeremias
Nach der Lithographie von Carl Wildt

Gerade jener feigen Zeit, der von Polizeiwegen jedes Aufsichselbstbesinnen, jede kraftvolle Aeufserung in socialen und politischen Dingen untersagt war, mufste die sinnliche aber haltlose Lyrik Heines, die lärmende aber hohle Musik Meyerbeers und die glänzende aber sentimentale Malerei Bendemanns als das höchste Erreichbare von Kraft und Können erscheinen. So stellte Heine den grofsen Olympier fast in Schatten, Meyerbeer verdrängte beinahe Beethoven, und der liebenswürdige, feine, aber in Allem schwächliche, süfsliche und äufserliche Bendemann galt sogar allen Ernstes als der Michel Angelo der Düsseldorfer Kunst.

Eine der ersten Arbeiten Bendemanns in Düsseldorf waren „Die trauernden Juden", „An den Wassern von Babylon safsen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten", die im Jahre 1832 vollendet wurden und ein ganz ungewöhnliches Aufsehen machten. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen kaufte das Bild für das Kölner Museum, wie dann später noch mehrere seiner Bilder vom Kunstverein erworben und verloost wurden.

In diesem Bilde war für die ganze thränenreiche Stimmung der Totem geschaffen, zu dem noch jahrelang die ganze Düsseldorfer Kunst betete, den selbst Bendemann nicht mehr über-

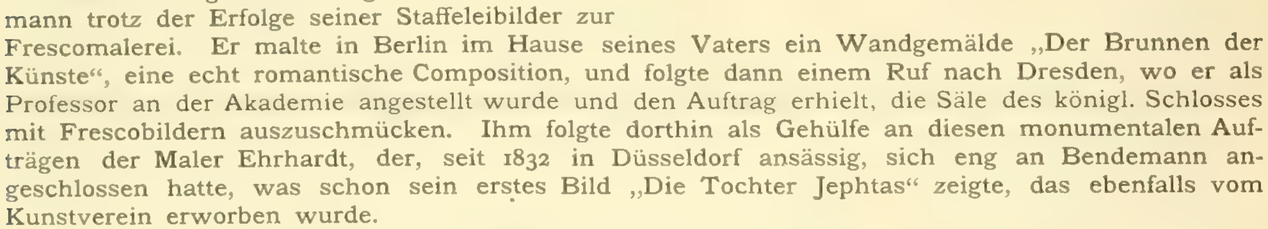


EDUARD BENDEMANN
Bildnis der Frau Bendemann

trumpfen konnte, auch nicht in seinem „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem“ 1836, den der König kaufte. Aber an diese „trauernden Juden“ knüpfte später auch die Reaction an, als sie die Caricatur der „trauernden Lohgerber“ schuf, und auch das bekannte Verschen: „Da sassen sie und weinten und weinten immer mehr, und als sie nicht mehr weinten, da weinten sie nicht mehr“ ist wohl eine Persiflage des berühmten Bildes und der ganzen weinerlichen Stimmung, von der Schadow (nach Gurlitt) selbst berichtet, dafs seine Schüler weinend in den Ateliers ihre Bilder gemalt hätten.

Bendemann vollendete aufserdem in Düsseldorf noch eine Reihe von kleineren Gemälden, die sich in derselben weichen, thatenlosen Stimmung bewegen. So gleich am Anfang „Boas und Ruth“, später „Die zwei Mädchen am Brunnen“ 1833, „Die Töchter des Serbenfürsten“ 1834, „Die Ernte“ 1835 und nach Uhlandschen Versen „Hirt und Hirtin“, die trotz ihrer Schwäche in Colorit und Zeichnung wieder aufserordentliche Verehrung fanden. Uneingeschränkte Anerkennung wird man auch heute noch seinen Bildnissen zollen, die er bis in sein Alter hinein malte. So ist das noch 1861 gemalte Porträt des alten Schadow (im Besitz der Akademie) eines seiner besten. Aus früherer Zeit stammt das Bildnis seiner Gattin.

Merkwürdigerweise zog es auch Bendemann trotz der Erfolge seiner Staffeleibilder zur



Frescomalerei. Er malte in Berlin im Hause seines Vaters ein Wandgemälde „Der Brunnen der Künste“, eine echt romantische Composition, und folgte dann einem Ruf nach Dresden, wo er als Professor an der Akademie angestellt wurde und den Auftrag erhielt, die Säle des königl. Schlosses mit Frescobildern auszuschmücken. Ihm folgte dorthin als Gehülfe an diesen monumentalen Aufträgen der Maler Ehrhardt, der, seit 1832 in Düsseldorf ansässig, sich eng an Bendemann angeschlossen hatte, was schon sein erstes Bild „Die Tochter Jephtas“ zeigte, das ebenfalls vom Kunstverein erworben wurde.

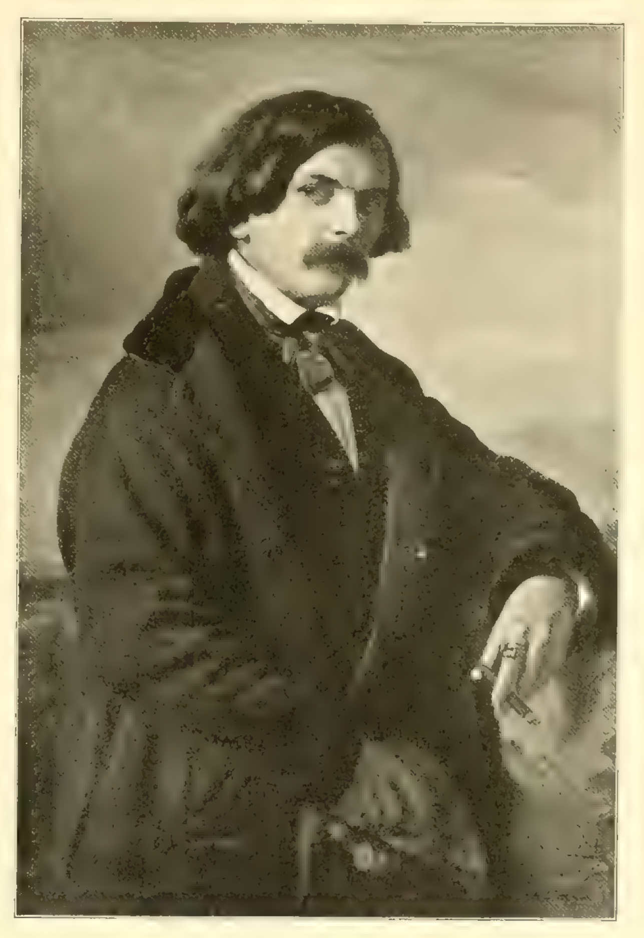
Es wurde schon erwähnt, wie bei dem engen Zusammenarbeiten der Schadowschüler die Ideen der Einzelnen immer sehr bald Gemeingut wurden. So wandte sich den alttestamentarischen Motiven, die Bendemann mit so viel Glück behandelte, sehr bald auch ein anderer Freund Hübners zu, der als Protestant ohnehin für den romantischen Reiz der Heiligengeschichten nicht so empfänglich sein konnte.

Es war dies Christian Köhler, geboren 1809 in Werden in der Altmark. Er galt als Vertreter der heroischen Richtung innerhalb der Schadowschule, der er bis 1855 als Inhaber eines Meister-Ateliers angehörte. Dann wurde er Professor und Lehrer der Antikenklasse. Die Bezeichnung heroisch für seine Malerei hat grofse Verwandtschaft mit der Benennung einer Theater-Primadonna als Heroine, nicht nur wegen des auch bei ihm unverkennbaren theatralischen Zuges, sondern wegen seiner besonderen Vorliebe für weibliche Figuren, die fast immer den Mittelpunkt und das Hauptmotiv seiner Bilder ausmachen.

Auch seine weiblichen Porträts wurden hoch geschätzt. In seinen Bildern macht er ebensowenig, wie seine Zeitgenossen auch nur den Versuch einer zeitlichen oder costümlichen Charakterisirung. Seine Modelle sind die üblichen und seine Costüme die sattsam bekannten, welche nicht wenig zu der Gleichartigkeit der Düsseldorfer Bilder jener Zeit beigetragen haben. Die Zeit, wo man das Costüm anfing nach den alten Denkmälern oder bei Compositionen aus späterer Zeit nach den Werken der alten Meister zu studiren, war noch nicht gekommen, und es ist manchmal räthselhaft, was auf den unvermeidlichen Studienreisen nach Italien und den Niederlanden eigentlich

studirt wurde, denn ein künstlerischer Einflufs ist meist noch weniger bemerkbar. Köhler selbst war übrigens einer der sefshaftesten unter seinen Collegen, er war nicht einmal in Italien gewesen, was sein Biograph Wiegmann als eine besondere Merkwürdigkeit erwähnt; — ein Beweis, wie sehr diese italienische Reise zu den unentbehrlichen Requisiten der Schadowschule gehörte. Von seinen ziemlich zahlreichen Bildern ist das bekannteste „Mirjams Lobgesang" 1836, dem ein grofser Zug und der gelungene Ausdruck der religiösen Begeisterung nicht abzusprechen ist.

Die beiden Bilder „Mosis Aussetzung" und „Auffindung" interessiren noch heute, trotz der glatten und süfslichen Malerei, durch eine gewisse Kraft der Farbe, welche auch die stark Rafael nachempfundene „Poesie" 1838 aufzuweisen hat. „Die Auffindung Mosis" wurde 1835 für den Kunstverein lithographirt und die „Poesie" 1841 von Felsing, ebenfalls als Nietenblatt für den Kunstverein gestochen. Für die 1846 gestiftete Galerie heimischer Meister in Düsseldorf malte Köhler wiederum im Auftrag des Kunstvereins „Hagar und Ismael", übrigens eines seiner schwächeren Bilder. Eine „Semiramis" malte er zweimal 1843 und 1852 und in einer „Mignon" schuf er eine jener Gestalten, die für lange Zeit förmlich zum Typus und immer wieder von neuem gemalt wurden. Köhler war auch einer der wenigen Maler der älteren Zeit, die durch die 48er Ereignisse zu einer zeitgemäfsen künstlerischen Schöpfung angeregt wurden. Er malte damals eine „erwachende Germania, vor welcher der Genius der Freiheit erscheint, während Knechtschaft und Zwietracht in den Abgrund stürzen". Das Bild, das von Zeitgenossen sehr gelobt wurde, kam nach Amerika.



CARL FERDINAND SOHN
Bildnis des Malers Christian Köhler

Köhler war, wie viele seiner Genossen, z. B. auch C. F. Sohn, aus niederem Stande hervorgegangen; dies und eine natürliche Zurückhaltung bei grofser innerer Leidenschaftlichkeit liefsen ihn als eine eigenartige Natur erscheinen, die eigentlich nicht in die sonst so wohlerzogene ästhetisch-lyrische Umgebung der Düsseldorfer Meisterateliers hineinpafste. Romanhaft war der Zufall, der ihn fast noch als Kind zu Schadow führte. Schadow hatte, wie er selbst erzählt, noch in Berlin den Besuch des famosen Schriftstellers Clauren bekommen, der ihm von der eigenthümlichen Leidenschaft seines kleinen Pferdeburschen für die Zeichenkunst erzählte. Schadow interessirte der hübsche aber verschlossene Knabe, der die Stiefel seines Herrn, statt sie zu putzen, abgezeichnet hatte, und er nahm ihn in sein Atelier auf. Nicht minder romanhaft war später die Heirath Köhlers mit einer reichen, aber nicht mehr jungen Holländerin, um deren Tochter er eigentlich hatte anhalten wollen. Er starb 1861.

Schadow und Hübner, und vielfach auch Bendemann und Köhler hatten vorzugsweise biblische Stoffe im sogenannten romantischen Sinne behandelt; im Gegensatz zu ihnen sind Hildebrandt und Sohn, die ebenfalls mit Schadow von Berlin kamen, die eigentlichen Begründer der romantisch-poetischen Malerei in Düsseldorf. Ihre Bilder waren es, die in dieser Hinsicht für die ganze Zeit am characteristischsten sind und auf lange Zeit hinaus stofflich und coloristisch mafsgebend blieben. Dem Einflufs des Immermannschen Theaters auf die Düsseldorfer Malerei war bei Hildebrandt schon in Berlin vorgearbeitet durch seine Bekanntschaft mit Ludwig Devrient, die ihn schon

fruh zur Behandlung dichterischer, insbesondere theatralischer Stoffe geführt hatte. Hildebrandt war 1804 zu Stettin geboren, wo er zunächst das Buchbinderhandwerk erlernte; 1820 kam er nach Berlin zu Schadow und malte 1825 „Faust und Gretchen im Kerker“, dann „Lear um Cordelia trauernd“, den Lear in porträtmäfsiger Darstellung Devrients, und 1827 in Düsseldorf „Romeo und Julia“; er schien also ganz und gar in der Theaterillustration aufgehen zu wollen, wie denn auch „Tancred und Clorinde“ 1828 das Ideal eines theaterhaften „lebenden Bildes“ ist, bis eine Reise, die er 1829 mit Schadow nach den Niederlanden machte, ihn in günstiger Weise beeinflufste. Das machte sich besonders bemerkbar in dem sehr bekannt gewordenen Bilde „Der Krieger und sein Kind“, das, wie schon bemerkt, durch den „Realismus“, mit dem die Nebendinge gemalt waren, Aufsehen machte. Immerhin ist das Bild in Bezug auf Einfachheit des Motivs und Natürlichkeit des Ausdrucks eines der besten jener Zeit; dafs ihm zu dem Krieger ein wirklicher Reitersmann, nämlich sein Freund, der Ulanenrittmeister v. Sydow gesessen hat, mag hierzu beigetragen haben.

Dieses Bild trug ihm dann auch trotz seiner uns heute glatt und glasig erscheinenden Malerei von seiten Raczynskys den Vergleich mit van Dyck ein; und damit der ganze Maler-Parnass der alten Gröfsen vollständig sei, nannte man Carl Sohn sehr bald den Tizian dieses Kreises. Auch dieser harmlose Gröfsenwahn ist bezeichnend für die absolute Verständnifslosigkeit der wirklich grofsen Kunst gegenüber bei den Kunstfreunden, wie bei den Künstlern selbst.



CHRISTIAN KÖHLER
Mirjams Lobgesang
Nach dem Stich von Xaver Steifensand

Nur in die Nachfolge Rafaels, der fast wie ein Heiliger verehrt wurde, mufsten sich Mehrere theilen. Ein Rubens und ein Rembrandt kommt charakteristischerweise nicht vor. Ein Vergleich mit ihnen schien nicht der Mühe werth.

„Die Märchenerzählerin“ war in demselben schlichten Sinne gedacht wie der „Krieger und sein Kind“, ebenso „Die singenden Chorknaben“, die der Kunstverein 1834 ankaufte und als Nietenblatt in Lithographie von J. Becker vervielfältigt an seine Mitglieder vertheilte. Diese Arbeiten Hildebrandts stehen in wohlthuendem Gegensatz zu den späteren, in denen die theatralische Pose und die Vorliebe für ein buntes, auch nur vom Theater entlehntes Costüm sich wieder geltend machen. „Die Ermordung der Söhne Eduards“ läfst diese Schwächen zwar noch nicht so sehr hervortreten, steht aber trotz des grofsen Beifalls, den das Bild fand, hinter den früheren zurück. Es folgen späterhin wieder meist historische oder dichterische Vorwürfe: „Wolsey im Kloster“, „Judith“, „Othello“, „Lear erwacht aus dem Wahnsinn“, „Julia“, „Arthur und de Burgh“, „Cordelia“ u. s. w. Hildebrandt malte aufser jenen Bildern, die zum Theil im grofsen Mafsstab ausgeführt waren, eine grofse Anzahl Porträts, in denen ein feiner coloristischer Sinn und seine gute Naturbeobachtung, die bei den Bildern durch die romantischen Motive in ihrer Entfaltung beeinträchtigt wurde, freier hervortreten konnten. Grofsen Beifall fanden seine Porträts des Prinzen Friedrich von Preufsen, des Prinzen Georg und zahlreicher anderer vornehmer und hervorragender Persönlichkeiten. Seine Thätigkeit auf diesem Gebiete war von ebenso grofsem und wohlthätigem Einflufs auf seine Zeitgenossen, wie die theatralische Pose seiner Figurenbilder gelegentlich bei seinen Schülern und Nachahmern Unheil anrichtete. Schon 1832 war Hildebrandt Hülfslehrer an der Akademie geworden und 1836 Professor. Er hatte hier mit Sohn den unbrauchbar und mifsliebig gewordenen Kolbe zu ersetzen.

Galt Hildebrandt als der Realist der älteren Schule, so wurde Carl Ferdinand Sohn (geboren in Berlin 1805) der Colorist derselben, wenn er den Vergleich mit Tizian wohl auch nebenbei



CHRISTIAN KÖHLER
Die Auffindung Mosis
Nach der Lithographie von Fr. Jentzen

dem Umstand verdankte, dafs er einer der Ersten war, der es wagte, unbekleidete weibliche Gestalten in Düsseldorf zu malen und Liebesscenen zum Motiv seiner Werke zu wählen. Seine beiden ersten Bilder „Rinaldo und Armida“ 1827 (jetzt in der Akademie in Düsseldorf, als Geschenk des Prinzen Georg) und „Der Raub des Hylas“ 1829 erregten hauptsächlich wegen ihrer Farbe aufserordentliches Aufsehen.

Man wird diese Arbeiten heute allerdings anders bewerthen und bezeichnen. Von einem wirklichen Colorismus im Sinne der Venezianer oder der heutigen Malerei war damals überhaupt noch kaum die Rede. Was den Zeitgenossen bei Sohn so sehr imponirte, war eigentlich nur eine gröfsere Helligkeit und ein gröfserer Reichthum der Palette, der sich in prunkvollen bunten Gewändern aussprach und allerdings einen gewissen Gegensatz zu den stets etwas eintönig und nach denselben Rezepten gefärbten, aber vielleicht gerade deshalb zuweilen viel eher coloristisch zu nennenden Bildern der Anderen bildete.



F. TH. HILDEBRANDT
Die singenden Chorknaben
Nach der Lithographie von J. Becker

Für den Kunstverein malte Sohn verschiedene Bilder, darunter seine einzige „Madonna“ und späterhin eines der auch heute noch bekanntesten Bilder „Tasso und die beiden Leonoren“ 1838, vom Kunstverein der Düsseldorfer Galerie zugewiesen. Schon vorher hatte er diese beiden Goetheschen Frauengestalten in einem ebenfalls sehr berühmt gewordenen Bilde dargestellt, das er zweimal malte, wie auch vom „Tasso“ eine Replik für Privatbesitz entstand.

Von seinen mythologischen Bildern sind „Diana im Bade“ 1833, „Urtheil des Paris“ 1836 und „Diana mit Nymphen“ 1852 zu nennen. Wie Köhler in seiner „Mignon“ einen Typus schuf, so gab Sohn noch 1855 in seiner „Loreley“ eine Verkörperung dieser echt romantischen Märchengestalt, die wohl für alle Zeiten feststehen wird. Hundertfach reproducirt ist das Bild eines von denen, die Jedermann kennt, ohne noch nach dem Autor zu fragen. Ganz besonders geschätzt wurde Sohn auch als Bildnismaler und zwar besonders als Frauenmaler, wie ja auch weibliche Gestalten vielfach den Mittelpunkt seiner Bilder ausmachten. Die grofse Zahl der Aufträge zu Bildnissen, die ihm auch aus dem Auslande und sogar aus Amerika zugingen, verhinderten ihn in späteren Jahren an der Ausführung von eigenen Compositionen.

Als Lehrer war Sohn für die Schadowschule von gröfster Bedeutung. Er wurde schon 1832 in Stellvertretung Kolbes mit Hildebrandt Lehrer der Malklasse, und hier war er, mit einer mehrjährigen Unterbrechung in den 50er Jahren, bis zu seinem Tode 1867 in hervorragender Weise thätig. Sein Einflufs auf die coloristische Seite der Düsseldorfer Malerei ist ein unleugbarer und im Gegensatz zu der etwas stumpfen Farbe Schadows auch wohlthätiger gewesen, indem Sohn es verstanden hat, dem Eindringen einer wirklich coloristischen Malweise bei den Jüngern in verständnifsvoller Weise entgegen zu kommen.

Noch in den letzten Jahren des Schadowschen Regiments und bis zu seinem Tode war Sohn die eigentliche Seele der Akademie, und seinem Lehrtalent hauptsächlich verdankt die spätere Generation ihre Ausbildung. Auch nach aufserhalb entwickelte sich dieser Einflufs, indem sein Schüler Des Coudres (1820 in Cassel geboren, seit 1848 in Düsseldorf) von Schirmer 1855 als Professor nach Karlsruhe berufen wurde. Persönlich ist Sohn Begründer einer ganzen Künstler-



F. TH. HILDEBRANDT
Die Söhne Eduards IV.





CARL FERDINAND SOHN
Die beiden Leonoren





CARL FERDINAND SOHN
Bildnis der Gräfin Monts

familie geworden. Seine beiden Söhne Richard und Carl wurden Maler, und sein Neffe und Schwiegersohn Wilhelm Sohn sollte später eine ebenfalls sehr entscheidende Lehrthätigkeit an der Akademie ausüben, die eine bestimmte Richtung der späteren Düsseldorfer Kunst geradezu ins Leben gerufen hat. Seine Enkel, mütterlicherseits die Nachkommen Alfred Rethels, haben in den letzten Jahren angefangen, mit Erfolg die Ausstellungen zu beschicken.

Das eigentliche Wunderkind der Romantik, das im Anfang seinen Ruhm wohl ebensosehr oder vielleicht noch mehr seiner Herkunft verdankte, wie seinen künstlerischen Leistungen, war Theodor Mintrop, der, 1814 auf dem Lande bei Werden geboren, bis zu seinem 30. Jahre ein einfacher Bauer war, dann von Eduard Geselschap gewissermafsen entdeckt und im Triumph nach Düsseldorf geführt wurde. Hier erregten seine naiven Zeichnungen, ebenso wie sein urwüchsiges biederes Wesen die helle Begeisterung der ästhetischen Kreise, in denen er wie ein Wunderthier herumgereicht wurde. Ein solcher Giotto, der bei seinen Ochsen und Schafen in aller Stille und Ursprünglichkeit aufgewachsen war, hatte blofs noch gefehlt, und bald war Mintrop einer der Berühmtesten in dem Kreise der Akademiker, ehe er noch eine fertige Arbeit geliefert hatte. Uebrigens war er schon Soldat gewesen und hatte in Köln und Münster Kunstwerke genug kennen gelernt. So ganz Naturbursche war er also doch nicht, und des jungen Anselm Feuerbach feines Gefühl fand in seinem Wesen sogar etwas von Pose heraus. Noch als Schüler von Sohn begann Mintrop selbständig zu produciren, was bei seinem Alter ja nicht zu verwundern war. Dennoch fehlt auch den besten und berühmt gewordenen Zeichnungen aus dieser Zeit das Naturstudium doch in einer, selbst bei dieser Umgebung auffallenden Weise. Mintrop hatte sich ein eigenes Gebiet geschaffen, indem er seine Gedanken durch Kinderfiguren gewissermafsen allegorisch darstellte, aber seine Kinder sind eigentlich nur kleine fette Zwerge, mit dem Gebahren von Erwachsenen. Um in das Wesen des Kindes einzudringen, dazu fehlte es Mintrop wie der ganzen Zeit an energischer Beobachtung, und so bleiben seine Werke auch künstlerisch in der Arabeske stecken, die er mit Vorliebe als äufseren Rahmen für seine figurenreichen Kindercompositionen wählte.

Eine der ersten dieser Arbeiten machte gleich „ungewöhnliches Aufsehen“. Es war eine Allegorisirung des Weins und seiner Wirkungen, wobei man die Wahl der Putten nicht einmal als besonders geschmackvoll wird bezeichnen können. Eine zweite Arbeit ähnlicher Art ist der „Winter“, dann „die Jahreszeiten“ und Anderes mehr, das, zum Theil farbig reproducirt, weiteste Verbreitung und gröfste Popularität erlangte; verschiedene dieser Kindercompositionen hat Mintrop, namentlich in Köln, als Wandgemälde ausgeführt.

Auch als Heiligenmaler versuchte er sich, was ihm sogleich die Bezeichnung eines „Rafaeliden“ eintrug, dessen Composition „so edle, schöne Linien zeigte, dafs Rafael sich ihrer nicht zu schämen brauchte“, und damals war Rafael doch noch das denkbar Höchste. Mintrops Oelbilder dieser Richtung sind in der That nicht ohne grofsen Reiz, wenn auch die persönliche Note in ihnen nicht so grofs ist, wie bei seinen anderen Arbeiten. Vor den Bildern der Nazarener, die ihn keineswegs zu den Ihrigen rechneten, haben sie den Vorzug gröfserer Kraft und Bestimmtheit in der Farbe und in der Vertheilung der Massen.

Mintrops zweifellos grofses und originelles Talent, das unter den Einflüssen der damals doch schon im Niedergang begriffenen Schadowschule sich nicht vollkommen entwickeln konnte, spricht sich in

seiner ganzen Kraft und wirklichen Bedeutung am unbehindertsten in den zahlreichen Zeichnungen aus seinem Nachlafs aus, welche die Akademie besitzt. Die Blätter sind schnell und breit mit der Rohrfeder gezeichnet, leicht mit Tusche getönt und umfassen biblische, mythologische und auch genrehafte Motive, letztere allerdings auch meist in nackten Figuren. Wenn nun schon einmal verglichen werden soll, so möchte man diesen Blättern gegenüber eher an Buonaroti als an Rafael denken. Es ist in ihnen zuweilen etwas Wildes, Phantastisches, dabei Grofsartiges, das man dem Autor der harmlosen Kinderspielereien gar nicht zutrauen möchte. Mintrop starb 1870 nach längerer Krankheit, allgemein betrauert.

Nur vorübergehend in Düsseldorf lebte Ed. Steinbrück, geboren 1803 in Magdeburg, der zuerst in Berlin bei Wach studirt hatte, dann 1828 auf einer Reise nach Italien über Düsseldorf kam und sich von dem Treiben der Schadowschule so angezogen fühlte, dafs er nach seiner Rückkehr von Rom sich hier niederliefs und bis zum Jahre 1846 blieb, worauf er wieder nach Berlin zurückkehrte. Die Bilder seiner Düsseldorfer Zeit sind wohl die seiner Natur am nächsten liegenden; sie behandeln die romantischen Stoffe in der Art Tiecks in einer märchenhaften, fast naiven Auffassung, wie denn auch seine Darstellungen aus dem Kinderleben, z. B. „Die badenden Kinder“, zu seinen besten Arbeiten gehören. Auch seine „Maria bei den Elfen“ nach Tiecks Märchen ist eine bei allen Schwächen höchst liebenswürdige Arbeit und hat auf allen ihren verschiedenen Wiederholungen in der Haltung und Geberde der kleinen Maria etwas so Natürliches und kindlich Graziöses, wie kaum eine andere Kinderdarstellung dieser Zeit. Seine „Genovefa“ ist dagegen in ihrer Süfslichkeit heute schwer verständlich, erregte aber damals gröfsten Beifall. Uebrigens malte Steinbrück auch biblische Motive und später in Berlin sogar eine Belagerungsscene „Erstürmung von Magdeburg“. Er starb 1882 in Landeck in Schlesien.

Eine originelle Erscheinung in diesem Kreise war Joseph Niessen. Er war im Jahre 1821 in Köln geboren, hatte sich zum Lithographen ausgebildet und besuchte dann von 1843—47 die Düsseldorfer Akademie. Er galt unter seinen Genossen als ein grofses Farbengenie, und einige kleine Copien, die er in der Folge in Paris und Venedig malte, wurden sogar von der Akademie als vorbildlich angekauft, wie auch seine ersten Bilder „Verstofsung der Cordelia durch Lear“ und „Herodias mit dem Haupt Johannis des Täufers“ vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen erworben wurden. Auf seinen Studienreisen in Paris und Venedig malte er zahlreiche Studien, die ebenfalls wegen ihrer kraftvollen Farbe Aufsehen machten. 1859 folgte er einem Ruf nach Weimar, wo er mit Böcklin und Lenbach zusammen an der neuorganisirten Kunstschule als Lehrer einer Actklasse wirkte. Später war er lange Jahre in seiner Vaterstadt als Conservator des Walraf-Museums thätig. Er ist einer der Wenigen aus jener Zeit, die sich noch heute voller Rüstigkeit erfreuen. Als richtiger Romantiker ist er auch mit verschiedenen Dichtungen in die Oeffentlichkeit getreten.

Auch August Chauvin (geboren 1810 in Aachen) hat in Düsseldorf eigentlich nur seine Lehrzeit und später noch ein Jahr zugebracht. Er kam 1832 zu Schadow, wurde dann Zeichenlehrer des Prinzen zu Wied und malte, seit 1841 wieder in Düsseldorf ansässig, dort einige Bilder biblischen Inhalts ganz im Sinne der Schadowschule. So „Das Gebet des Moses“ und die originelle „Flucht nach Aegypten“, die in einem Schiff geschieht, an dessen Steuerruder ein Engel sitzt. Er wurde schon 1842 nach Lüttich als Director an die dortige Akademie berufen, ein Beweis, wie grofs der Ruf der Düsseldorfer Schule damals sogar in einem Lande war, dessen einheimische Malerei gerade im Begriff stand, eine so grofse Umwälzung auch innerhalb der deutschen Kunst hervorzurufen.

* * *

Unter der Führung hauptsächlich der genannten Künstler hatte sich in verhältnifsmäfsig kurzer Zeit die Düsseldorfer Oelmalerei in einer Weise entwickelt, die sie fast unbestritten als die bedeutendste von ganz Europa erscheinen liefs. Ein glücklicher Zufall wollte es aber, dafs auch die Monumentalmalerei, die nach dem Weggange von Cornelius und seiner Schüler zum Eingehen verurtheilt schien, gleich in der allerersten Zeit durch einen bedeutenden Auftrag vor eine würdige Aufgabe gestellt wurde und, nachdem deren Lösung über Erwarten gelungen war, sehr bald weitere Werke schaffen durfte, an die der Kunstverein anknüpfend, auch die volle Berechtigung zu seiner Pflege der monumentalen Kunst finden konnte.

Noch unter Cornelius hatte der Graf Franz von Spee auf Schlofs Heltorf bei Angermund, drei Wegestunden von Düsseldorf entfernt, den Plan gefafst, die Halle seines Schlosses mit historischen Darstellungen aus dem Leben Kaiser Barbarossas al Fresco ausmalen zu lassen, und



THEODOR MINTROP
Heilige Familie





CARL STÜRMER
Die Versöhnung Barbarossas mit Papst Alexander II. in Venedig

HEINRICH CARL ANTON MÜCKE
Kniefall Heinrich des Löwen in Erfurt

Wandgemälde in Schloss Heltorf

unter Cornelius' Leitung hatte dessen Schüler Carl Stürmer den grofs gedachten, aus vielen Bildern bestehenden Cyklus begonnen.

Die Halle ist ein fast quadratischer, im Erdgeschofs liegender Raum, der nach Norden mit drei grofsen Oeffnungen auf den Garten geht, an der Südseite die Eingangsthür, an der Ostseite eine zweite Thür hat und nur an der Westseite eine undurchbrochene Wandfläche bietet. Es ergab sich hierdurch zwanglos die Eintheilung in sieben grofse Bilder, von denen Stürmer das links an der Eingangsthür liegende noch zu Cornelius' Zeiten vollendet hatte. Stürmer war geborener Berliner und ging nach Vollendung des ersten Heltorfer Bildes mit Cornelius nach München; seine fernere Thätigkeit dort und später in Berlin kommt für Düsseldorf nicht in Betracht, und auch das einzige von ihm in Heltorf ausgeführte Frescobild „Die Versöhnung Barbarossas mit Papst Alexander II. in Venedig" hat auf die späteren Bilder keinen Einflufs gehabt. Es macht sich in ihm die Schule des Cornelius, wie sie sich in den Bildern der Bonner Universitäts-Aula kennzeichnet, unverkennbar bemerklich. Im Gegensatz zu den späteren Bildern fällt die hellere Färbung, das Streben nach Stilisirung in Composition und Zeichnung nach altitalienischen Vorbildern auf, wobei aber die Steifheit der Figuren unangenehm wirkt, namentlich einigen der späteren Arbeiten gegenüber, die allerdings wiederum in der Bewegung der Composition vielleicht zu weit gehen. Das gilt besonders von den beiden Schlachtenbildern von Lessing und Plüddemann, deren realistisch gemeinte Lebhaftigkeit dem Charakter der Monumentalmalerei wenig entspricht.



HEINRICH CARL ANTON MÜCKE
Die Krönung des Kaisers Barbarossa
Wandgemälde in Schloss Heltorf



HEINRICH CARL ANTON MÜCKE
Die Unterwerfung der Mailänder
Wandgemälde in Schloss Heltorf

Schon zu Ende der 20er Jahre hatte Schadow durch sein Zureden, wie er selbst erzählt, den trefflichen Grafen Spee vermocht, die Arbeiten wieder aufnehmen zu lassen. Mücke und Lessing wurden mit ihrer Ausführung betraut, doch trat Lessing, der sich mit der Frescotechnik nicht recht zu befreunden vermochte, auch in seinen selbstgewählten Arbeiten reichlich Erfolg und Befriedigung fand, bald von dem Werke zurück.

So bleibt der gröfste Antheil nach Zahl der Bilder sowohl, wie künstlerisch bei den Arbeiten in Heltorf Heinrich Karl Anton Mücke. Er war am 9. April 1806 in Breslau geboren und 1826 ebenfalls mit Schadow nach Düsseldorf gekommen. Hier wurde er durch den Auftrag des Grafen Spee bald in Anspruch genommen und vollendete in verhältnifsmäfsig kurzer Zeit drei grofse Bilder der historischen Folge, um etwa zehn Jahre später noch die beiden Einzelfiguren zwischen den Fenstern der Gartenseite auszuführen. Mückes Einflufs ist bei dem ganzen Werke ein unverkennbarer, und trotzdem er in seinen späteren Arbeiten hinter Lessing zurückstehen mufs, übertrifft er ihn hier doch in vielen Stücken. Vielleicht war dies auch mit ein Grund von Lessings Rücktritt.

Die Mückeschen Bilder behandeln, an der Ostwand beginnend, „Die Krönung Barbarossas in Rom“ 1837 gemalt, „Die Unterwerfung der Mailänder“ 1833 und rechts neben der Thür der Südwand „Kniefall Heinrichs des Löwen in Erfurt“, womit der Künstler begann und das er 1829 vollendete. Neben diesem Bilde erstreckt sich nun die freie Westwand, auf der Lessing in der Mitte mit der „Schlacht von Iconium“ begann, um dann die Ausführung des ersten Bildes der Reihe, „Die Erstürmung von Iconium“ nach seinem Carton Plüddemann zu überlassen, der dieses Fresco 1839 beendete, um dann mit einer eigenen Composition, der „Auffindung der Leiche Barbarossas“ 1841 den Cyklus abzuschliefsen. Zwischendurch, um 1840, hatte Mücke zwischen den Fenstern der Nordwand noch die Einzelgestalten des „hl. Bernhard“ und des „hl. Otto von Freising“, des Biographen Barbarossas, ausgeführt.

Der Gesammteindruck des Werkes, das, da das Schlofs bewohnt wird, leider der Oeffentlichkeit fast ganz entzogen ist, ist noch heute ein nicht unbedeutender; für die damalige Zeit war er ein Triumph der Schadowschule, die damit bewies, dafs sie trotz der vorwiegenden Ausbildung für das Staffeleibild auch verhältnifsmäfsig grofse Flächen im Fresco zu beherrschen vermöge. Die weitere Entwicklung der Düsseldorfer Monumentalmalerei durch Unterstützung des Kunstvereins und später des Staates knüpft ohne Zweifel an diesen Erfolg an.

Allerdings wird man bei den Arbeiten bemerken, dafs die Künstler gerade die technischen Vorzüge des Fresco keineswegs auszunutzen verstanden haben. Der grofse, verhältnifsmäfsig nicht hohe Raum ist durch die drei nach Norden gelegenen Fenster ausreichend, aber nicht gerade hervorragend hell beleuchtet. Das verhindert schon der Umstand, dafs er im Erdgeschofs liegt, also nicht die directe Luftbeleuchtung empfängt. Anstatt nun die Helligkeit der Frescomalerei auszunutzen, liefsen sich die Künstler, aus Mangel an Uebung und durch die Gewohnheit des Oelmalens, verleiten, das damals so beliebte Helldunkel und Braun ihrer Oelbilder in die Frescofarbe und auf die grofsen Wandflächen zu übertragen, so dafs die Gesammtwirkung eine dunkele und nicht gerade besonders farbige ist.

Dazu kommt bei den Bildern der am besten beleuchteten Westwand die Unruhe der Composition, die Mücke sehr wohl zu vermeiden gewufst hat, wie denn schon seine Motive in ihrer repräsentativen Ruhe dem Charakter der Monumentalmalerei besser entsprechen, als die Schlachtenbilder, die Lessing zugefallen waren.

Uebrigens hat auch Mücke mehr als die Anderen es verstanden, eine coloristische Wirkung bei seinen Bildern zu erzielen, und, wenn auch meist tiefe grüne und blaue Töne vorwiegen, das branstige Roth und Braun zu vermeiden gewufst, das die Bilder der Westwand hier und da zeigen. Lessing besonders bevorzugt schon hier, wie auch später in seinen Oelbildern, namentlich in der berühmten „Hussitenpredigt“ einen gelblichen Gesammtton, der hier noch mehr, wie dort die coloristische Wirkung schädigt. Die einzelnen Bilder sind durch schmale, gemalte Groteskenstreifen geschieden, die namentlich an der Eingangswand durchaus den Einflufs der Cornelianischen Weise bei derartigen Decorationen zeigen und zu den Motiven nicht gerade sonderlich gut passen. Man war damals eben doch noch nicht so weit, einen Raum einheitlich stilistisch und coloristisch behandeln zu können.

Schadow hatte mit dem Blick, der ihn auszeichnete, unter den jungen Leuten, die er mit der Heltorfer Arbeit betraute, allerdings einige der hervorragendsten Talente seiner Schule ausgewählt. Lessings Stellung in der Folgezeit wird besonders behandelt werden. Mücke zeigte sich in der Folge vielleicht vielseitiger als Lessing, aber seine künstlerische Persönlichkeit war



C. F. LESSING und H. F. PLÜDDEMANN
Die Erstürmung von Iconium
Wandgemälde in Schloss Heltorf



C. F. LESSING
Die Schlacht bei Iconium
Wandgemälde in Schloss Heltorf

doch nicht stark genug, als dafs sein Ruhm ihn lange überlebt hätte. Er war zu sehr ein Kind seiner Zeit und versuchte es in keiner Weise, sich über sie hinaus zu erheben, so sehr er auch in ihr sich nach allen Seiten lebhaft und mit grofsem zeitlichen Erfolg bethätigte.

Noch vor der gänzlichen Vollendung der Heltorfer Arbeiten, nämlich 1840, wurde er vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen mit einer zweiten monumentalen Arbeit für das Rathhaus in Elberfeld betraut, die er nach seinen Ideen mit den Malern Fay, L. Clasen und Plüddemann zusammen in der Weise ausführte, dafs Fay den ersten Abschnitt „Sitte und Leben der alten Deutschen“ ausführte, während Mücke und die Anderen den Rest des 200 Fufs langen Frescos übernahmen, das „Die Entwicklung des Deutschen Volkes bis zur Einführung des Christenthums durch den hl. Suitbertus in Westfalen“ behandelte.

Die grofse Arbeit, die für ihre Zeit nicht ohne Verdienst und Bedeutung gewesen zu sein scheint, ist heute spurlos verschwunden. Diese Thatsache, die in der Geschichte der Kunst wohl einzig dastehen dürfte, zeigt zur Genüge, auf was für einen steinigen Boden so manche Bestrebungen der Düsseldorfer Kunst und des Kunstvereins gefallen sind. Zuerst hatte man in Elberfeld den grofsen Saal durch Zwischenwände getheilt und schliefslich die nun wohl unverständlich gewordenen, weil in Stücke getheilten Bilder, sei es direct abgekratzt, sei es übertüncht oder überklebt, jedenfalls so gründlich aus der Welt geschafft, dafs es heute nicht einmal möglich ist, blofs eine Spur von ihnen oder auch nur die Stellen, wo sie gewesen sind, wieder zu finden.

Möge den Arbeiten, welche für das dortige neue Rathhaus bestimmt und zum Theil schon vollendet sind, eine pietätvollere Behandlung zu Theil werden!

Eine grofse Popularität erlangten mehrere der aufserordentlich zahlreichen Staffeleibilder, die Mücke während seines langen Lebens, er starb 1891 in Düsseldorf, ausführte. Vor allem jenes vielfach wiederholte Bild: „Der Leichnam der hl. Catharina wird von Engeln zum Sinai getragen." In der That ist dieses Bild in der einfachen Schlichtheit der Zeichnung, die ihm einen gewissen Stil verleiht, in der überaus fein empfundenen Bewegung der schwebenden Engelsgestalten und in der zwar etwas harten aber doch dabei zarten Färbung auch heute noch nicht ohne grofsen Reiz. Ueberhaupt wirkte Mücke da am angenehmsten, wo er seine Gestalten in ruhiger Bewegung zeigt und darauf verzichtet, allzuviele Figuren zu vereinigen. Wo er dies versucht, so in der „Einnahme von Jerusalem durch Gottfried von Bouillon", verliert er die lebendige Beherrschung des Motivs, und es bleibt nur ein Nebeneinander von Gestalten, denen der innere Zusammenhang fehlt.

Ganz im Sinne der sentimentalen Romantik, die zu dem Motiv gerade recht wenig pafst, obwohl merkwürdigerweise auch Wagner später wieder etwas davon hineingebracht hat, ist das kleinere Bild „Tristan und Isolde", das aber dafür in der zarten Ausführung und der landschaftlichen Stimmung wieder seine Vorzüge hat.

Mücke entnahm seine Motive, wie man aus den wenigen angeführten Beispielen ersieht, aus der Geschichte, der Heiligengeschichte, der Mythe und der Poesie und war auch darin ein echter Zögling der romantischen Schule, der eigentlich nur eben das Menschliche fremd blieb. Auch als Illustrator war Mücke thätig; wie fast alle Düsseldorfer Künstler der Zeit, entwarf er Zeichnungen für die Cottasche Ausgabe der Werke Schillers und unter Anderem auch Illustrationen für das Londoner Art-Journal, zu dem er Verbindungen auf einer Reise nach England 1850 angeknüpft hatte. Schon 1833—34 hatte er Italien und Sicilien bereist, was seinen Colorismus sichtlich beeinflufste, so namentlich bei dem schon erwähnten Bilde der von Engeln getragenen „hl. Catharina". Aufser dieser vielseitigen künstlerischen Thätigkeit wirkte Mücke seit 1844 als Lehrer der Anatomie an der Akademie, der er seit 1851 auch als Mitglied des Lehrercollegiums angehörte.

Joseph Fay, geboren 1813 in Köln, scheint an dem verschwundenen Elberfelder Fries den gröfsten künstlerischen Antheil gehabt zu haben. Müller von Königswinter lobt die Cartons in den stärksten Ausdrücken und stellt sie neben Rethelsche Arbeiten. Das in Köln befindliche Bild „Simson und Delila" 1840 zeigt ihn allerdings nicht gerade von einer sehr vortheilhaften Seite. Es sind in demselben so starke Reminiscenzen an die französischen Klassicisten, dafs man sich die Entstehungszeit des Bildes ganz gut 50 Jahre früher denken könnte.

Fay studirte in Düsseldorf auf der Akademie von 1833—41 und wurde dann Schüler von Delaroche in Paris. Später kehrte er nach Düsseldorf zurück, wo er gröfsere Arbeiten nicht mehr unternahm. Er malte eine Reihe meist genrehafter Bilder, so eine stark theatralische letzte Scene aus Goethes „Faust", die er auch lithographirte, „Badende Römerinnen" und andere italienische Motive. 1875 starb er.

Auch Lorenz Clasen soll in den Elberfelder Fresken sein Bestes geleistet haben. 1812 zu Düsseldorf geboren, bezog er früh die Akademie und malte ganz im romantischen Stil zuerst religiöse, dann geschichtliche Motive. Nebenher beschäftigte er sich mit literarischen und politischen Dingen und verliefs, nachdem er 1848 eine Rolle gespielt hatte, Düsseldorf, um sich ganz der Kunstkritik und Tagesschriftstellerei zu widmen, ähnlich wie der Hamburger Hermann Becker, der, 1817 geboren, 1839 zur Akademie kam und bei Sohn studirte, aber nach vielem Mifsgeschick 1866 Berichterstatter der „Kölnischen Zeitung" wurde und als solcher der Düsseldorfer Kunst wohl mehr genützt hat, als durch die künstlerischen Arbeiten seiner früheren Zeit.

Mücke nahe verwandt, wenn auch weniger vielseitig und dafür technisch etwas sorgfältiger, erscheint der dritte Künstler der Heltorfer und Elberfelder Fresken: Hermann Freihold Plüddemann, der, von seinen Zeitgenossen überschätzt, jetzt fast ganz vergessen ist. Auch er war „Ostländer" (er wurde 1809 in Colberg geboren) und kam, nachdem er zuerst in Magdeburg, dann in Berlin bei Begas studirt hatte, 1831 nach Düsseldorf, wo er im Vergleich zu den meisten anderen seiner Kameraden auffallend lange in den unteren akademischen Klassen arbeitete. Erst 1837 bezog er ein sogenanntes Meisteratelier, das er dafür allerdings auch fast während seiner ganzen Düsseldorfer Zeit nicht verliefs. Im Jahre 1848 siedelte er nach Dresden über, wo er schon J. Hübner, Bendemann und Ad. Ehrhardt vorfand.

Plüddemanns Kunst ist eine gewisse abenteuerliche Richtung eigen, die sich besonders in einer Reihe von Bildern zur Geschichte des Columbus ausspricht. In einem eigenthümlichen



H. F. PLÜDDEMANN
Auffindung der Leiche Barbarossas
Wandgemälde in Schloss Heltorf

Gegensatz zu ihr steht die peinliche Sorgfalt, mit der die Zeichnung der Einzelheiten, der theaterhaften Costüme und schliefslich die zwar kräftige, aber harte und stimmungslose Färbung ausgeführt ist. Das Columbusmotiv hat der Künstler in einer ganzen Reihe von Gemälden behandelt, dann aber ebenfalls in verschiedenen Compositionen sich der damals unvermeidlichen Gestalt Barbarossas zugewandt. Seine Betheiligung an der Arbeit in Heltorf, wo er ein Bild nach dem Lessingschen Entwurf, ein anderes „Die Auffindung der Leiche" nach eigenem Carton ausführte, gaben ihm dazu die erste Anregung. Das letztgenannte Motiv fesselte ihn so sehr, dafs er noch ein Oelbild und eine Radirung zu demselben ausführte. Die Vorliebe gerade für dieses Motiv ist recht bezeichnend für das Verwechseln des poetisch oder historisch Interessanten mit dem malerisch Werthvollen einer Begebenheit, ein Mifsverständnifs, an dem gerade die deutsche Kunst lange Zeit, besonders aber damals gekrankt hat. Uebrigens zeigt diese Radirung, bei der also die Farbe fehlt, die ganze Armseligkeit, Hohlheit und Theaterhaftigkeit der Composition, die sich wie auf einer Treppe aufbaut und deren Figuren an unwahren Gestikulationen das Menschenmögliche leisten. Auch an dem Elberfelder Fries war Plüddemann betheiligt, er übernahm in demselben die Ausführung des Mittelalters.

An diese Maler, die als die Hauptzierden der Schule bald eines europäischen Rufes sich erfreuten, schlofs sich eine fast unendliche Zahl von Gesinnungsgenossen, Nachahmern und Schülern, die, freilich nicht alle mit demselben Erfolg, in die Fufsstapfen jener zu treten bemüht waren. Von ihnen mögen einige Wenige genannt werden, die sich bis heute noch einen Namen erhalten haben.

Paul Josef Kiederich, in Köln 1810 geboren, kam 1832 zur Akademie und blieb in ihr bis zu seinem allerdings frühen Tode 1850. Er malte Historienbilder und hauptsächlich Porträts. Von ersteren werden genannt „Kaiser Karl V. in St. Just" und „Kaiser Friedrich II. und sein Kanzler Peter de Vineis".

Vielseitiger und productiver war Wilhelm Volkhart, geboren 1815 zu Herdecke an der Ruhr. Er behandelte Motive aus der Bibel, aus der Geschichte, von Maria Stuart bis Coligny oder Wallenstein, malte die Gestalten der italienischen Dichtungen und genrehafte Scenen aus dem italienischen Volksleben, nachdem er ein Jahr in Italien gewesen war. Schliefslich war er fast ausschliefslich als Porträtmaler thätig, wie so viele seiner Zeitgenossen. Länger als Volkhart hat eine aufserordentliche Popularität August Friedrich Siegert bewahrt; 1820 in Neuwied geboren, begann er seine Studien schon 1835 auf der Akademie, wurde Schüler von Hildebrandt und ging dann als einer der Ersten 1846 nach Antwerpen, von da nach Paris, reiste durch Holland, später nach Wien, Venedig und München. Schliefslich kam er 1851 wieder nach Düsseldorf, wo er ein akademisches Atelier der Meisterklasse erhielt, wohl das krasseste Beispiel dieser Meisterateliervirthschaft.

Siegert ist der erste Vertreter jenes sogenannten historischen, besser gesagt Costüm-Genres, das später noch einmal einen grofsen, besonders coloristischen Aufschwung nehmen sollte. Seine Bilder fanden den allergröfsten Beifall, und wo sie sich auf harmlose Motive beschränken, sind sie nicht ohne jene Gemüthlichkeit, die fast die ganzen nächsten 50 Jahre hindurch eine Haupteigenschaft, und wenn man will, einen Vorzug der Düsseldorfer Genremalerei bilden sollte. Die Kunstvereine rissen sich förmlich um seine Bilder, die meisten wurden gestochen und zwei derselben, „Vor der Klosterpforte" und „Der Liebesdienst", auch vom Rheinisch-Westfälischen Kunstverein vervielfältigt und als Prämienblätter vertheilt. Siegert starb 1883.

Eduard Geselschap, geboren 1814 in Amsterdam, besuchte die Akademie von 1839—41, malte ebenfalls anfänglich in romantischen Stil zahlreiche Historienbilder, ging aber dann, dem Zug der Zeit folgend, zum Genre über. Sein Name ist eng mit dem Mintrops verknüpft, da er der Erste war, welcher dessen Talent entdeckte und dessen Eintritt in die Künstlerlaufbahn vermittelte. Er starb 1874. Sein Bruder (nicht Sohn, wie in vielen Lexicis steht), Friedrich Geselschap, gehörte der Düsseldorfer Schule nur eine Zeit lang an, während welcher er die Akademie besuchte; vorher hatte er in Dresden studirt. 1835 in Wesel geboren, verliefs er schon 1866 Düsseldorf, um dauernd nicht wieder zurückzukehren. Sein späteres Lebenswerk hat eine bei weitem gröfsere Bedeutung erlangt, als das seines älteren Bruders. Sein tragischer Tod 1898 in Rom ist noch in frischer Erinnerung.

Von den vielen Künstlern, die, nachdem sie sich in Düsseldorf die Sporen verdient hatten, die Stätte ihrer ersten Erfolge verliefsen und ihre Hauptthätigkeit aufserhalb entwickelten, sind an dieser Stelle noch zu nennen Schrader und Knille.

Schrader war 1815 in Berlin geboren, hatte dort mit Erfolg studirt und kam 1837 mit einem Regierungsstipendium nach Düsseldorf, um hier seine Studien fortzusetzen. Er wurde Schüler von Hildebrandt und Schadow und malte bis 1845, wo er nach einem italienischen Aufenthalt dauernd wieder nach Berlin zurückkehrte, einige Bilder im Sinne der Schule. Sehr bekannt wurde sein „Kaiser Friedrich II. und der Kanzler Peter de Vineis", auch sein „Gregor VII." fand vielen Beifall. In Berlin entwickelte Schrader bis zu seinem 1900 erfolgten Tode eine höchst fruchtbare Thätigkeit, die sich über die verschiedensten Gebiete erstreckte und namentlich im Porträt Gutes leistete.

Jünger als Schrader war Otto Knille, der, 1832 zu Osnabrück geboren, 1848 auf die Akademie kam, hier unter Sohn, Schadow und Leutze studirte, und ein Bild aus der Zeit der Bauernkriege malte, das grofsen Beifall fand. 1854 verliefs er Düsseldorf, um sich nach längeren Reisen in Berlin niederzulassen, wo er Professor an der Akademie wurde, und nach einer an Erfolgen reichen Künstler- und Lehrthätigkeit 1898 starb.

Die Reihe dieser Romantiker, die mit bewundernswerther Ausdauer immer wieder Loreleys, Barbarossas, Karls V., Tassos u. s. w. einerseits, Madonnen und Heilige beiderlei Geschlechtes und in allen Lebenslagen andererseits in die Welt setzten, liefse sich bis ins Unendliche fortsetzen, aber die Namen Vieler sind schon heute fast verschollen, und ihre Bilder, die in Privatgalerien unter der Decke aufgehängt, in den Museen auf den Speichern oder in den Kellern aufbewahrt zu sein pflegen, zeigen wohl den allgemeinen Charakter der Düsseldorfer Schule, die ebenso



JULIUS SCHRADER
Kaiser Friedrich II. und der Kanzler Peter de Vineis
Nach dem Stich von Xaver Steifensand

bekannten Motive, die bunte süfsliche Farbe, die meist überaus schablonenhafte Zeichnung, die allbekannte Composition und schliefslich die nicht weniger zum Allgemeingut gewordenen Gesten und Mienen, aber sie auf den Namen, oder auf ein Jahrzehnt genau zu bestimmen, dürfte schon heute kaum einem der noch lebenden Zeitgenossen gelingen.

Einer mufs aus diesen Kreisen noch genannt werden, weil eine monumentale Arbeit, die er schaffen durfte, gewissermafsen den Gipfel der romantischen Düsseldorfer Malerei darstellt. Darüber hinaus giebt es keine Steigerung der süfslichen Phantastik, der bunten zarten Färbung und der schwärmerischen Theaterhaftigkeit mehr. Und dennoch wird man gerade diesen Bildern gegenüber gestehen müssen, dafs die Romantik hier, obwohl in den letzten Zügen liegend, doch noch ein Werk von vollendetem Stimmungsgehalt, den man doch gerade heute so hoch bewerthet, geschaffen hat.

Schon der Ort, wo die Bilder an die Wand gemalt sind, ist gewissermafsen die Verkörperung Alles dessen, was man sich unter rheinischer Romantik nur träumen kann. Eine königliche Burg, die wie ein Dornröschenschlofs zwischen dunkeln Bäumen sich hoch über den Fluthen des Rheins erhebt, mit Thürmen und Thürmchen, „Saal an Sälen, Hof an Höfen", die Mauern mit Epheu und Rosen bewachsen, ein Burggarten mit plätscherndem Brunnen, von Blumen erfüllt — kurz der ganze Apparat romantischer Schlofsherrlichkeit, dem auch das historische Fundament nicht fehlt. Und im Innern des Rittersaals, wie in der gothischen Kapelle bunte Bilder, die hier von den edlen Rittertugenden erzählen, dort die frommen Geschichten des alten und neuen Testaments auf Goldgrund verkünden.

Es ist Schlofs Stolzenfels bei Coblenz, das als der wahre Hort der blauen Blume von dem poesiebegeisterten preufsischen König, der wirklich mehr Romantiker als Caesar war, erbaut und geschmückt wurde. Die Burg stammt aus dem 13. Jahrhundert; die Unbill der Zeiten hatte sie längst zur Ruine werden lassen, als die Stadt Coblenz im Jahre 1823 sie dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Geschenk machte. Dieser liefs sie bis zum Jahre 1842 nach Entwürfen von Schinkel durch Stüler und Persius wieder aufbauen, schöner und reizvoller als sie wahrscheinlich je gewesen war, und mit All' dem ausstatten, was der Geschmack jener Zeit als Historisch und Künstlerisch betrachtete; und so ist sie heute ein merkwürdiges Denkmal einer fürstlichen Kunstfreude, innerhalb verhältnifsmäfsig kleiner und enger Verhältnisse, einer wahrhaften und poetischen Begeisterung, wie sie vielleicht bei nur wenigen der prunkvollen, viel reicheren und vielleicht auch künstlerisch bedeutenderen Prachtbauten neuerer Zeit den Hammer und den Pinsel geführt haben mag.

Schon die nach dem Rheine zu gehende Aufsenwand des Schlosses wurde mit einem grofsen Frescobild, einer Darstellung aus der Geschichte des Schlosses durch Gustav Lasinsky geschmückt. „Kurfürst Werner von Trier empfängt am 30. August 1400 den neugewählten Deutschen Kaiser Ruprecht von der Pfalz und seinen Neffen, den Grafen von Hohenzollern, am Fufs der Burg Stolzenfels als Gäste". Das Bild ist durch Luft und Regen bis auf einige wenige Farben ausgewaschen und läfst nur mit Mühe die nicht ungeschickte Composition erkennen.

Allen Denen, welche das Fresco noch immer für eine zum Schmuck von Aufsenwänden auch in unserem Klima geeignete Technik halten, kann dieses Bild in seinem rettungslosen Verfall als warnendes Beispiel dienen.

In dem ganzen Glanze ihrer bunten Farbenpracht aber sind die im sogenannten kleinen Rittersaal ausgeführten Wandbilder von Stilke erhalten, die der Künstler in den Jahren 1842—1846 ausführte.

Auch Hermann Stilke ist Norddeutscher; er wurde 1803 in Berlin geboren und dort Schüler von Carl W. Kolbe dem Aelteren (der weder mit seinem Sohne C. W. Kolbe dem Jüngeren, noch mit dem Düsseldorfer H. Chr. Kolbe zu verwechseln ist). 1821 ging er nach München und von da mit Cornelius nach Düsseldorf. Ihm und Stürmer wurde die Malerei im Assisensaal in Coblenz übertragen, die aber nicht zu Ende geführt wurde, da Stilke seinem Meister nach München folgte, später nach Italien ging und erst 1833 wieder nach Düsseldorf kam. Hier arbeitete er nun ganz im Sinne der Schadowschule, doch zeigt sich bei seinem ersten Bilde „Kreuzfahrer in der Wüste" ein bei den übrigen Schadowschülern jener Zeit seltener Sinn für landschaftliche Stimmung, die wohl noch eine Erinnerung an seinen italienischen Aufenthalt war und sich später nur zu sehr verlor. Orientalische Motive finden sich noch vielfach bei seinen anderen in Düsseldorf gemalten Bildern. Bilder aus der Geschichte der Jungfrau von Orleans, aus Tasso, aus der deutschen Kaisergeschichte zeigen ihn ganz im Fahrwasser der Düsseldorfer Romantik, die er dann in den Bildern des Rittersaales zu Stolzenfels zur letzten Consequenz führte.



HERMANN STILKE
Die Beharrlichkeit und Die Gerechtigkeit
Wandgemälde im kleinen Rittersaal des Schlosses Stolzenfels

Der kleine quadratische Raum mit gothisch gewölbter Decke bietet aus zwei Fenstern an der Nordseite eine entzückende Aussicht auf den Rhein. Die drei anderen Wände sind mit den bunten Bildern über einer mannshohen dunkeln Holztäfelung in sechs spitzbogig abschneidenden Flächen geschmückt. Die Decke ist blau, so blau wie irgend möglich, und die Gewölberippen sind vergoldet. Auf den Bildern schillern alle Farben, und nur die dunkele Täfelung bietet dem Auge eine ruhige Fläche und dem ganzen Interieur einen coloristischen Halt. Die Bilder sollen die sechs Rittertugenden in historischen Beziehungen feiern. „Die Treue“ ist dargestellt durch die „Aufopferung Hermanns von Siebeneichen für Kaiser Friedrich Barbarossa“, der bei Susa Nachts im Schlafe überfallen wurde. Das ist blofs eine Theaterscene geworden, oder noch nicht einmal das. Steif verläfst der König sein Bett, gestiefelt und gespornt, das Schwert in der Hand. Nur die Gestalt des getreuen Ritters ist lebendiger und selbst ausdrucksvoll. Besser ist die Composition der „Tapferkeit“, und voll Leben und Bewegung, das Motiv freilich wieder so romantisch und künstlerisch undankbar als möglich: „Der blinde König Johann von Böhmen läfst sein Pferd mit denen von zwei anderen Rittern zusammenbinden, stürzt sich in die Schlacht und findet den Heldentod.“ „Die Beharrlichkeit“ ist wieder sehr theatralisch, aber doch nicht ohne einen Zug ins Grofse: „Gottfried von Bouillon in weifsem Gewande legt mit seinen Kriegern seine Waffen am hl. Grabe nieder.“ „Die Gerechtigkeit“ auf dem vierten Bilde wird durch Rudolf von Habsburg repräsentirt, der über die Raubritter am Rhein Gericht hält.

War diesen Bildern durch die dramatischen geschichtlichen Begebenheiten wenigstens noch ein gewisser Halt gegeben, so konnte sich die romantische Phantasie in Composition und Farbe bei den beiden letzten Bildern „Gesang“ oder „Poesie“ und „Minne“ die Zügel schiefsen lassen. Vielleicht oder gerade deshalb sind die Bilder zwar die buntesten und süfslichsten, aber dabei auch die für die ganze Romantik vielleicht am allermeisten charakteristischen. Das ist eben jener Höhepunkt, über den hinaus es keine Steigerung mehr gab. Auf dem „Gesang“ ist „König Philipp von Schwaben dargestellt, der, mit seiner Gemahlin Irene auf einem Rheinboote unter prunkvollen Baldachins sitzend, sich an den Liedern des ihn umgebenden Sängerkreises erfreut“ und auf der „Minne“ empfängt Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen seine Braut Isabella von England auf der Burg Stolzenfels. Auf „weifsem Zelter“, wieder von einem Baldachin geschützt, „mit züchtigen verschämten Wangen“ naht die Braut, mit ausgebreiteten Armen eilt ihr der Kaiser entgegen, rings herum blumenstreuende Kinder, Frauen, Prälaten, Ritter, Bannerträger u. s. w.

Stilke verliefs bald nach Vollendung dieser Arbeit Düsseldorf und siedelte nach Berlin über, wo er noch eine Reihe von Gemälden ausführte und 1860 starb.

VI. Kapitel

Die von Schadow unabhängigen Historienmaler

DIE tief gegründete Unzufriedenheit auf Seiten der rheinischen Akademieschüler, von der oben die Rede war, hatte schliefslich zu einer Art Katastrophe geführt, deren Erschütterungen lange nachzitterten. Man möchte fast glauben, dafs der Explosionsstoff, der sich zu Ende der 30er Jahre am Rhein aufgespeichert hatte, auch in die scheinbar so weltabgewandten romantischen Künstlergemüther eingedrungen wäre. Den Anlafs zu einem aufsehenerregenden Vorgehen einiger junger Leute auf der Akademie scheint eine thatsächlich vorgekommene Bevorzugung einzelner Schüler, die in die Anstalt aufgenommen wurden, gegenüber anderen, denen die Aufnahme wegen Platzmangel verweigert wurde, gegeben zu haben. Andere Klagen und Mifsstimmungen ähnlicher Art kamen dazu: z. B. man habe Rheinländern, welche die vorgeschriebene Frist von neun Jahren auf der Akademie zugebracht hatten, das Atelier entzogen, Ostländer aber hätten länger bleiben dürfen u. s. w. Es kam so weit, dafs im Fremdenblatt eine Anzeige erschien: „Es sind wieder neue Berliner Pinsel angekommen, Vertreiber genannt, welche in allen Sorten vorräthig sind, Burgplatz Nr. 283“ (die damalige Akademienummer). Weiterhin wurde behauptet, der Kunstverein, der damals ganz unter akademischem Einflufs stand, kaufe mit Vorliebe von „ostländischen“ Künstlern, statt von Rheinländern, und plötzlich verbreitete sich das Gerücht, die Rheinländer und Westfalen wollten die Akademie in Düsseldorf verlassen, wo ihnen Niemand helfe. Aufser vielen Anderen gingen wirklich Pose, Funk, Ehemant und A. Achenbach nach München, ebenso „der brave und productive Genremaler Rustige“, und sogar der junge Rethel, „der zwar selbst, wie viele Andere, keinen Grund zur Klage gehabt hätte, aber durch die Zurücksetzung seiner Landsleute tief gekränkt sei“, verliefs Düsseldorf. Gerade bei ihm lagen freilich die wahren und berechtigten Gründe tiefer.

Diese akademische Bewegung setzte sich in weitere Kreise fort, und es kam sogar zu einer literarischen Polemik, indem der später auf der benachbarten Fahnenburg wohnende Jurist und Historiker Anton Fahne 1837 in einem eigenen Werkchen gegen die Akademie und den Kunstverein, insbesondere gegen Schadow polemisirte, die oben genannten Vorwürfe gegen die Akademie erhob und dabei vielerlei Stadtklatsch aufwärmte. Ihm antwortete, ebenfalls in einem kleinen Buche, wohl angeregt durch Schadow oder den Kunstverein, aber leider in etwas alberner Form, der Regierungssecretär Scotti, indem er sich bemühte, die erhobenen Vorwürfe zu entkräften. Die Akademie selbst veröffentlichte in der „Düsseldorfer Zeitung“ (Nr. 155, 10. Juni 1837) eine Erklärung, in der sie die gegen sie erhobenen Anschuldigungen zurückwies, bezw. deren Unhaltbarkeit nachwies.

Auch das Erscheinen der mehr kritischen Arbeit des witzigen Püttmann, das bekannte Buch von Uechtritz, die beide 1839 gedruckt wurden, und Immermanns „Maskengespräche“ geben den Beweis für die weitgehende Unruhe, freilich aber auch für ein lebhaftes Interesse weiterer Kreise an der Entwicklung der Düsseldorfer Kunst.

Immerhin unterliegt es keinem Zweifel, dafs aus jenen Vorkommnissen, mögen sie nun an und für sich auch harmloser oder zufälliger Natur gewesen sein, und bei der durch sie hervorgerufenen Erregung, jene Trennung zwischen Akademie und Künstlerschaft entsprang, die ja an und für sich ganz natürlich ist, in späteren Jahren aber zuweilen auch wieder eine feindselige Form annahm, die kaum berechtigt war. Natürlich war es durchaus, dafs, nachdem die ersten Schüler herangereift waren, sie nicht mehr nebeneinander in den akademischen Meisterateliers hocken blieben, sondern sich auf eigene Füfse stellten; natürlich und in hohem Grade erfreulich

sogar war es, dafs, nachdem gewissermafsen ein starker Stamm erwachsen war, nun wie Aeste eines Baumes die verschiedensten Richtungen, Auffassungen und Stoffgebiete sich nach allen Seiten entwickelten, und, nachdem eine gewisse Gleichartigkeit der Düsseldorfer Bilder sich schon unangenehm bemerkbar gemacht hatte, sich künstlerische Individualitäten herauszubilden begannen.

Unberechtigt waren die Verdächtigungen gegen Schadow und seine Freunde, sowie gegen das ganze Institut. Hier wurden die eben entbrannten Kämpfe kirchenpolitischer Natur auf ein Gebiet übertragen, das jenem eigentlich so fern wie möglich liegen sollte. Es kam da eben wieder die rheinische Empfindlichkeit zum Durchbruch, die sich dem verhafsten Preufsen gegenüber als confessionelles und politisches Märtyrerthum aufspielte. Auch die schon damals beginnenden demokratischen Tendenzen spielten mit hinein und trugen dazu bei, die Gegensätze zwischen dem mit dem kleinen Düsseldorfer Hofe liirten Schadow und seinen Freunden einerseits und den übrigen ferner stehenden Künstlern andererseits zu verschärfen, obwohl auch diese späterhin sich thatsächlich durchaus conservativ verhielten und höchstens in Wort und Lied die so streng verpönte Freiheit zu feiern sich unterfingen. Schadow selbst, der ohnehin reizbar und kränklich war, wurde durch die genannten Angriffe und Streitigkeiten aufs empfindlichste berührt. Er unternahm eine längere Reise nach Italien, und wenn es heifst, er sei von ihr schroffer und einseitiger zurückgekehrt, so werden daran weniger die italienischen Eindrücke Schuld haben, als die schon auf die Reise mitgenommenen düsseldorfer.

Uebrigens glaubt Immermann das Auftreten eines confessionellen Uebereifers bei Schadow schon nach der ersten Reise 1830, nicht erst, wie Wolfgang Müller von Königswinter und seine späteren Ausschreiber annehmen, nach dieser zweiten Reise constatiren zu können. Thatsächlich fällt das Zerwürfnifs zwischen Schadow und Lessing, das durch des letzteren Hufsbilder verursacht war, einige Jahre vor die zweite Reise.

Neben dem Wunsch, jenen Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen, zog es aber Schadow vielleicht auch deshalb nach Italien und Rom, weil dort schon seit einigen Jahren mehrere seiner Schüler mit Vorarbeiten zu einer grofsartigen monumentalen Arbeit beschäftigt waren. Von dieser Arbeit, zu der Schadow den Besteller wohl auch mit veranlafst hatte, versprach er sich einen ganz besonderen Triumph seiner Schule, da sie einem Gebiete angehörte, das ihm und seiner Kunst am nächsten lag, ohne dafs es doch bisher aufser bei einem einzigen seiner Schüler grofsen Umfang gewonnen hätte. Es handelte sich nämlich um die Ausmalung der Apollinariskirche al fresco, mit der ein adeliger Kunstfreund vier junge Düsseldorfer Maler, Deger, A. Müller, C. Müller und Ittenbach, betraut hatte. Die beiden Ersteren hatten sich infolge dieses Auftrages schon 1837 nach Italien begeben, die beiden Letzteren waren 1839 dorthin nachgekommen und Schadow mochte daran liegen, sich von dem Vorrücken der dort begonnenen Vorarbeiten zu überzeugen. In der That hat er, wie er mit Deger schon in lebhaftem Briefwechsel gestanden hat, in Rom sich aufs eingehendste ihrer Aller angenommen, trotzdem er schon damals merken mufste, dafs auch sie nicht geneigt waren, in Allem seiner Directive zu folgen.

Die Vollendung dieser Arbeit an Ort und Stelle zog sich allerdings noch länger als ein Jahrzehnt hin, und die Scheidung zwischen diesen Malern und Schadow blieb mehr unter der Oberfläche. Aktueller und zunächst wichtiger war die Entwicklung einiger Künstler und ihre offene Trennung von Schadows Principien, die sich schon um das Ende der 30er Jahre vollzog. In ihr ist die erste Loslösung selbständiger Naturen von der akademischen Richtung zu constatiren und zwar eine Loslösung, deren tiefster Grund nicht nur in den verschieden gearteten künstlerischen Individualitäten, sondern vor Allem auch in einer verschiedenartigen Anschauung von dem Wesen der Kunst überhaupt zu suchen ist.

Diese Secessionisten, um das moderne Wort auf eine durchaus gleichartige Bewegung einer früheren Zeit anzuwenden, waren Lessing, Schirmer und die Begründer der Düsseldorfer Landschaftsmalerei, dann vor Allem Rethel und schliefslich der grofse Kreis der sogenannten Genremaler, denen sich Schadow von vornherein zwar nicht feindlich, wie oft behauptet worden ist, aber, wie das bei seiner Kunstauffassung nun einmal nicht anders möglich war, doch kühl gegenüber verhalten hatte.

* * *

Karl Friedrich Lessing ist innerhalb der Schadowschule, ja innerhalb der ganzen damaligen Düsseldorfer Malerei, die stärkste und eigenartigste Erscheinung; und die einfachste Erklärung für diese seine künstlerische Eigenart, die sich unter dem aufserordentlichen und Alle beherrschenden Einflufs Schadows ebensowohl, wie innerhalb der verschiedenen geistigen und ästhetischen

Strömungen ihren Charakter zu bewahren gewufst hat, liegt in den persönlichen Eigenthümlichkeiten des Mannes begründet. Lessing war unter seinen Collegen nicht nur der Stärkste, sondern auch der Vielseitigste, und er war der Erste, der die Geschichtsmalerei von ihrer reinsten Seite, ohne die damals fast unvermeidliche Beimischung von sentimentalen und romantischen Zuthaten, auffafste und wiedergab. Dafs er während einer gewissen Zeit bestimmte Stoffe, die ihm seiner Erziehung und seinem Wesen nach am Herzen liegen mufsten, bevorzugte, hat ihm sogar den Vorwurf der Tendenzmalerei eingetragen, was um so verwunderlicher ist, als es doch niemals



JULIUS ROETING
Bildnis des Malers C. F. Lessing

Jemanden eingefallen ist, Denjenigen, welche auf dem entgegengesetzten Standpunkt standen, denselben Vorwurf zu machen.

Vor allen Dingen war das Naturgefühl bei Lessing von gröfserer Stärke und Innigkeit, als bei den meisten seiner Zeitgenossen, und es war ebenso ein selbstverständlicher Ausflufs dieses Naturgefühls, wie eine Folge des Zwanges, in den ihn der Stand der damaligen Figurenmalerei zunächst gebannt hielt, dafs er von Anfang an mit gröfstem Erfolg sich der Landschaftsmalerei widmete und mit Schirmer zusammen als Hauptbegründer der später so hochberühmten Düsseldorfer Landschaftskunst betrachtet werden mufs. Wie er dabei mit Vorliebe die freie Natur mit dem Menschen zusammen, oder umgekehrt den Menschen innerhalb der Natur betrachtete, das ist ein ganz moderner Zug, den wir in unseren Tagen mit noch gröfserer Entschiedenheit sich geltend machen sehen. Dieses

Naturgefühl wurde verstärkt oder genährt durch einen Hang zur Einsamkeit, der Lessing schon frühzeitig von dem gewohnheitsmäfsigen geselligen und ateliermäfsigen Zusammensein der Künstler, das notorisch die auffallende Gleichartigkeit der Motive, der Farbe, der Bildstimmungen herbeigeführt hat, fern hielt und ihn seinen eigenen Ideen in dem ungestörten Leben mit der Natur überliefs. Es lag ein gewisser ritterlicher Zug in seinem Wesen, der ihn zu allerlei körperlichen Uebungen, Jagen, Reiten, Schiefsen u. s. w., welche die freie Natur zum Wirkungsfeld haben müssen, antrieb und seinen Bildern, die sich mit denselben Dingen beschäftigten, eine gröfsere Wahrheit gab, als sie denen der mehr reflectirenden und aus der Tiefe des Gemüthes und im Atelier schaffenden Collegen eigen war.

Hand in Hand mit seinem Hang zur Einsamkeit ging seine vollständige Abwendung von den aesthetischen, womöglich höfischen Gesellschaften, in denen Schadow und sein Kreis sich wohlfühlte, und zeitweise erhielt diese Abneigung Lessings den Anschein des Oppositionellen oder Revolutionären, wie es damals genannt wurde, ohne dafs dies doch der innerlich friedfertigen und stillen Natur des Künstlers im mindesten entsprochen hätte.

Carl Friedrich Lessing wurde am 15. Februar 1808 zu Breslau geboren, genau 25 Jahre nach dem Tode des grofsen Gotthold Ephraim, dessen Grofsneffe er war. Sein Vater war Jurist, bald nach der Geburt des Sohnes wurde er nach Polnisch-Wartenberg an der polnischen Grenze versetzt, und in diesem kleinen Ort, in einer sandigen, halb waldigen, halb sumpfigen Gegend verlebte Carl Friedrich mit einigen Brüdern und Schwestern seine Jugend. Seine erste Entwicklung scheint eine äufserst langsame gewesen zu sein. Erst im vierten Jahre hatte er mühsam Sprechen gelernt, gleichzeitig mit der Sprache war aber schon der Drang zu künstlerischer Bethätigung aufgetreten, der allerdings wiederum die Empfänglichkeit für den Schulunterricht beschränkte. Nach einer zum Theil in jener kleinen Stadt, zum Theil in Breslau verlebten Jugend und unter einer von Seiten des Vaters ziemlich harten Erziehung sollte Lessing sich dem Baufach widmen und kam zu diesem Zweck nach Berlin. Die Arbeit auf dem Baubureau mufste ihm seiner ganzen Natur nach aufs äufserste zuwider sein, dazu kam, dafs er bei einer Prüfung durchfiel, und so hängte er kurz entschlossen, trotz des Widerstandes seines Vaters, die Architektur an den Nagel, begab sich in das Atelier der Professoren Dähling und Kollmann und begann ohne weiteres ein Landschaftsbild, das sowohl für seinen damaligen Gemüthszustand, wie für seine Naturauffassung überhaupt bezeichnend ist. Es war ein verfallener Kirchhof mit Gewitterstimmung, also die düsterste Romantik, die aber für den jungen, noch knabenhaften Künstler, der mit seinem Vater vorläufig zerfallen war, eine recht ernste Bedeutung hatte. Der Erfolg, den dieses Bild hatte, — der Berliner Kunstverein kaufte es 1826 für das Doppelte des geforderten Preises (so Etwas kam damals vor, heute soll zuweilen das Gegentheil passiren), — versöhnte den Vater mit dem eigenmächtigen Schritt des Sohnes, und dieser konnte sich nun frei dem gewählten Beruf widmen.

Durch Carl Sohn wurde Lessing mit Schadow bekannt und folgte ihm nach Düsseldorf, wohin ihn der Ruf des Rheins mit seinen Burgen und ritterlichen Reminiscenzen ziehen mufste. In der That fand Lessing hier durchaus den geeigneten Boden für seine Weiterentwicklung. Dieselbe vollzog sich auch bei ihm — wenigstens im Anfang — mit der überraschenden Schnelligkeit, welche in der Geschichte der damaligen Kunst bei so vielen Malern in Erstaunen setzt, da sie in einem Alter, in welchem der heutige Kunstschüler noch die Bänke der unteren Klassen der Akademie drückt, aufsehenerregende und für die Zeit in der That hervorragende Bilder malten. Kein geringer Theil des Ruhmes der Schadowschule beruht auf dieser Thatsache, die vielleicht darin ihre Erklärung findet, dafs wirklich auffallend viel hervorragende Talente sich damals der Kunst zuwandten, die dann in der Frische der Jugend, unter dem Hochdruck einer ungewöhnlichen Begeisterung, in dem Gefühl, dafs Deutschland von ihnen die Neugeburt der Kunst erwarte, thatsächlich auch das Ungewöhnliche in Bezug auf Frühreife geleistet haben, so dafs es Schadow zum Beispiel auch wagen konnte, bei seiner ersten Reise nach Italien den 22jährigen Lessing mit seiner Vertretung bei den Directionsgeschäften zu betrauen.

In Düsseldorf malte Lessing auf Schadows Rath zunächst ein Selbstporträt und begann dann, dem Zug der Schule folgend, einen Carton „Der junge Tobias nimmt von seinem Vater Abschied“. Er führte denselben aber nicht im Bilde aus, sondern gerieth in einen eigenthümlichen Zustand des raschen Producirens von Entwürfen und Compositionen, der ihn zur Ausführung eines Bildes lange nicht kommen liefs, bis er in der Ausführung einer Landschaft „Das Schlofs am Meer“ wieder festen Boden fand und nun eine Anzahl von Landschaften hintereinander vollendete, in denen er sowohl seinen Natursinn als die romantischen Einflüsse der Lectüre von Uhland, Tieck und der Nibelungen bethätigte, allerdings in einer freieren Weise, als dafs blofse gemalte Illustrationen von

Scenen der Dichtungen entstanden wären. In diese Zeit fällt der Beginn der Malerei in Schlofs Heltorf, und Schadow bot Lessing die Ausführung dieser Bilder mit Mücke zusammen an. Lessing entwarf sofort den Carton der „Schlacht bei Iconium" und als erstes Figurenbild in Oelfarbe die Farbenskizze zu demselben, die aber Schadow mifsfiel. Lessing war dadurch so entmuthigt, dafs er die Historienmalerei überhaupt aufgeben und sich nur mehr der Landschaft widmen wollte, um so mehr als eine kleine Landschaft, „Der Klosterhof im Schnee", die er 1830 ausstellte, wieder einen grofsen Erfolg gehabt hatte. Das Verdienst seines Freundes Uechtritz (der auch eine eingehende, leider nicht vollendete Lebensskizze von Lessing in seinem Werke „Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben" hinterlassen hat) war es, dafs Lessing von diesem Gedanken wieder zurückkam und dem Berliner Kunstverein, der eine Arbeit bei ihm bestellt hatte, statt einer Landschaft, die Ausführung einer schon im Winter 1828—29 vollendeten Composition „Das trauernde Königspaar" vorschlug, zu der ihn Uhland begeistert hatte.

Die Ausführung dieses Bildes, dessen Inhalt ja noch vollständig in den Bereich der Romantik fällt, war für Lessings technische Entwicklung von gröfster Wichtigkeit, indem er hier zum erstenmal gezwungen war, ein gröfseres Bild sorgfältiger, als dies bisher seine Art gewesen und als es bei der Landschaftsmalerei auch nöthig gewesen war, auszuführen. Hier hatte Schadow seinen ganzen Einflufs und seine reiche Erfahrung angewandt und trotz der Opposition Lessings, der noch immer unter der Unart litt, seine Bilder eigentlich nur alla prima zu malen, es durchgesetzt, dafs der junge Maler das grofse Bild sorgfältiger und eingehender ausführte. Der Erfolg desselben war ein aufserordentlicher, und es gehörte bald zu den berühmtesten der Düsseldorfer Schule, das durch Reproduction in der ganzen Welt bekannt wurde.

Der Graf Raczcynsky erklärte zum Beispiel, dafs dieses Bild das erste Werk sei, durch welches sich das neue Zeitalter ankündige, das für Düsseldorf sich eröffnete; nebenbei constatirte er die „geschichtlich merkwürdige Thatsache", dafs Schadow selbst für den Kopf des Königs als Vorbild gedient habe. Immerhin ein hübsches Zeichen für das damalige Verhältnifs zwischen Lehrer und Schüler und ein Beweis, wie Schadow es verstand, seine Theorien in die Praxis zu übersetzen. Hatte er doch in seinen „Gedanken über die folgerichtige Ausbildung des Malers" es ausdrücklich empfohlen, dafs der Maler bei der Ungeschicklichkeit der meisten Modelle, zur Gewinnung des richtigen Ausdrucks einen „verständigen Freund" bitten möge, ihm als Modell zu dienen.

Gleich darauf malte Lessing das in Frankfurt befindliche „Schlofs Rheinstein", wie er überhaupt zur Landschaftsmalerei wie zu seiner eigentlichen Lieblingskunst, gewissermafsen als zur Erholung immer wieder zurückkehrte. Der Erfolg des „Königspaares" hatte Lessing zur Ausführung des Frescobildes in Heltorf im Sommer 1830 ermuthigt, das dann auch durch Frische und inneres Leben, wenn auch nicht in der Farbe, sich auszeichnet. Die Beschäftigung mit dem grofsartigen historischen Stoff, der Geschichte des Kaisers Barbarossa und die Aussicht, noch zwei der Bilder in Heltorf zu malen, liefsen um dieselbe Zeit noch einige ähnliche Compositionen entstehen, obwohl Lessing damals eigentliche historische Studien noch nicht gemacht hatte. Ob dies nun gerade ein künstlerischer Mangel und nicht vielmehr für die Lebendigkeit der Compositionen, die auf das Malerische mehr Werth legten als auf das Geschichtliche, ein Vortheil gewesen ist, mag dahingestellt bleiben. Neben der „Schlacht bei Iconium" entwarf also Lessing die „Erstürmung von Iconium", bei welcher der Kaiser nicht zu sehen ist, sondern sein Neffe Herzog Friedrich von Schwaben die Hauptfigur bildet. Lessing malte hiervon nur eine Farbenskizze, nach der, wie schon erwähnt, fast zehn Jahre später Plüddemann den Carton und das Wandgemälde in Heltorf ausführte. Etwas Komisches hat das Schicksal der dritten Barbarossa-Composition, die den Tod des Kaisers darstellen sollte, das Motiv, dem damals kaum einer der Düsseldorfer Maler entgangen ist, nachdem durch Raumers 1823 erschienene Geschichte der Hohenstaufen das Interesse der ästhetischen jungen Maler, oder vielmehr das ihrer ästhetischen Rathgeber, hier Uechtritz', für den sagenhaften, wie für die Romantik geschaffenen Kaiser Rothbart überhaupt einmal erregt war. Lessing hatte sich mit der Thatsache, dafs der Kaiser als Leichnam aus dem Wasser gezogen wurde, nicht befreunden können und den alten Kaiser nachträglich am Lande sterben lassen. Dies trug ihm aber von allen Seiten den berechtigten Vorwurf ein, dafs das geschichtliche Factum dadurch gefälscht und die Scene somit auch ganz unverständlich würde.

Lessing entschlofs sich deshalb auf den Rath von Uechtritz, den sterbenden Kaiser einfach in Friedrich II. umzutaufen, und unter diesem Titel wurde von dem Grafen Raczcynski nach der Zeichnung das Bild bestellt.

Es folgte dann die Ausführung eines Leonorenbildes, eines Motivs aus einer Reihe von Entwürfen, die zu dem Gedichte von Bürger entstanden waren. Während der Abwesenheit

Schadows war Lessing zu seiner alten flüchtigen Manier, ein grofses Bild ohne genaue Zeichnung anzufangen, zurückgekehrt, und dies beeinträchtigte die Wirkung der vollendeten Arbeit und trug Lessing wieder den nicht unverdienten Tadel des aus Italien zurückkehrenden Schadow ein. Dieser bewirkte aber bei Lessing diesmal nicht eine Depression, sondern hatte den Erfolg, dafs er das Bild von Grund aus umarbeitete, und somit hatte er, wenn es auch schliefslich keine seiner besten Arbeiten wurde, daran gelernt, in eingehender Weise seine Motive zu behandeln und so lange umzuarbeiten, bis sie auch den strengsten Ansprüchen seiner Zeitgenossen gerecht wurden, das bekannte akademische Princip, das allerdings auch seine Gefahren hat und einen späteren Künstler vollständig zu Grunde richten sollte.

Ferner beschäftigten ihn um diese Zeit eine Reihe von Entwürfen zu einem altdeutschen von Gustav Schwab bearbeiteten Epos „Walter und Hildegunde". Neben diesen Gestalten und Motiven, die sich alle innerhalb der allgemein üblichen ritterlich-romantischen Gedankengänge der Schule bewegten, wenn auch Lessing sie in Verbindung mit der Landschaft lebendiger und vollblütiger zu gestalten wufste, beschäftigte ihn aber schon damals eine Figur, die zwar keineswegs aus dem Rahmen des auch in der zeitgenössischen Poesie Vorkommenden hinaustrat, die aber erst durch ihn in die Düsseldorfer Kunst eingeführt worden zu sein scheint und hier im Anfang geradezu Epoche machte, dann freilich im Uebermafs auftretend verflachte und der allgemeinen Sentimentalität anheimfiel. Dem Maler war bei seinen Streifzügen am Mittelrhein ein Volksbuch in die Hände gefallen, das die Thaten der damals noch in frischem Andenken stehenden Räuberbanden, die sich am Rhein gebildet hatten, schilderte. Da war vor Allem der berühmte Schinderhannes, der sogar noch heute im Andenken des Volkes lebt, dessen Abenteuer die Phantasie des gern auf einsamen Wegen wandelnden Jägers und Reiters entzündeten, und es entstand nun eine Reihe von gemalten und gezeichneten Darstellungen aus dem Räuberleben, die vielleicht ebenso sehr in den Schillerschen Räubern, wie in dem Byronschen Corsaren und sonstigen ausgestofsenen, aber höchst edlen Geistern ihren poetischen Ursprung hatten. Aufserdem pafste die platonische Sympathie für die edlen Räuber ganz gut in den Rahmen der allgemeinen Sentimentalität und Romantik. Sie waren die gegebenen Statisten oder die Folie für die Könige, Helden und Edelfrauen.



C. F. LESSING
Leonore
Nach der Lithographie von F. Jentzen

Auch die Bewegungen vom Jahre 1848 warfen hier ihre Schatten in den Arbeiten der sonst selbst doch so philisterhaften Romantiker vorauf. Freilich sind es eben meist nur Schatten geblieben.

Lessing, dem der Schillersche Ueberschwang ebenso fern lag, als der Byronsche höhnische Weltschmerz, schien es, als ob er in dem freien Räuberleben die innigste Verbindung des Menschen mit der Natur gefunden habe; in der Verachtung des Gesetzmäfsigen lag etwas, das seinem eigenen Kraftgefühl imponirte, und gerade seine zurückhaltende, vornehme Natur fand in der Schilderung des Ungebundenen jenen geheimen Reiz des Gegensatzes, der sich so oft zwischen dem Wesen eines Künstlers und seinen Werken bemerkbar macht, insofern jenes Wesen vielleicht nur durch Vernunft und Cultur anerzogen ist. Schon in den 20er Jahren entstand das Oelgemälde eines Räuberlagers, und eine grofse Zeichnung aus dem Jahre 1832 führte das Motiv mit zahlreichen Figuren weiter aus. Ein drittes Bild, „Der Räuber und sein Sohn", neigt schon

C. F. LESSING
Ezzelino da Romano im Kerker

zu einer Sentimentalität, die nicht mehr auf Beobachtung beruht, sondern in das Bild gewaltsam hineincomponirt ist. Dafs gerade dies Bild das populärste wurde, ist bei der Stimmung des damaligen Publikums kein Wunder.

Möglicherweise war es diese Räubermalerei, die Lessing zu einer Studienreise in die Eifel veranlafste, in deren wilder Natur er die Anregung zu zahlreichen seiner besten Landschaften fand, um so mehr, als er bei ihnen anfing, mehr als vorher noch die natürlichen Stimmungen der Natur zu studiren, statt die eigenen in sie hineinzutragen. Vielleicht stand diese Veränderung in seiner Kunst im Zusammenhang mit einer im reiferen Alter bei ihm sich immer mehr ausprägenden Ruhe und Stetigkeit des Charakters, dessen Entwicklung sein Biograph Uechtritz wohl nicht mit Unrecht mit seinem 1833 erfolgten Eintritt in die Armee als Einjährig-Freiwilliger in Zusammenhang bringt, „wo der Geist pedantischer Ordnung nicht ohne Einflufs auf ihn bleiben konnte."

Nebenbei gab ihm der tägliche Umgang mit Pferden — er diente bei den in Düsseldorf damals schon stehenden 5. Ulanen — die Gelegenheit zu eingehenden Studien, die er mit so grofsem Eifer pflegte, dafs er von seiner nahegelegenen Wohnung auch in den dienstfreien Stunden häufig in den Stall kam, um seinen Gaul beobachten und studiren zu können. Als eine Frucht dieser Pferdestudien ist vielleicht „Die Entführung" anzusehen, eine Zeichnung, die um diese Zeit entstand und in Kupfer gestochen vom Kunstverein als Prämienblatt ausgegeben wurde. Die Entführung eines polnischen Edelmannes ist ersichtlich nur der Vorwand zur Darstellung einiger im stärksten Galopp dahinsausender Pferde gewesen, obwohl das malerische Costüm dem Künstler von seiner Jugendzeit her naheliegen mochte.

Das freundschaftliche Zusammengehen Lessings mit seinem Lehrer Schadow, das sich trotz aller Verschiedenheit der Charaktere, wie der Kunstanschauung bisher erhalten hatte und für die damals noch vorhandene künstlerische Toleranz Schadows, der doch sah, wie Lessing innerhalb desselben Stoffgebietes thatsächlich mehr, als irgend ein anderer seiner Schüler eigene Wege ging, das ehrenvollste Zeugnifs ablegte, sollte aber bald einen herben Stofs erleiden, und damit war ein neuer Grund gegeben für die immer weiter um sich greifenden Spaltungen in der Künstlerschaft.

Dieser Bruch zwischen Schadow und Lessing wurde hervorgerufen durch des Letzteren Hufsbilder, durch die sich Schadow in seinem religiösen Gefühle verletzt fühlte. Diese bei einem Künstler ganz unbegreifliche Reizbarkeit ist vielleicht auch zu erklären durch die allgemeine Erregung der Gemüther, welche damals durch die kirchenpolitischen Verhältnisse am Rhein hervorgerufen war. Die zwischen der Regierung und der katholischen Kirche schon seit 1825 bestandenen Streitigkeiten wegen der gemischten Ehen waren seit der Wahl des Bischofs Droste-Vischering zum Erzbischof von Köln (1835) wieder aufs heftigste entbrannt und in weiteste Kreise getragen worden. Dafs freilich Lessing an eine tendenziöse Ausnutzung dieser Stimmungen nicht im entferntesten gedacht hat, liegt auf der Hand.

In dem Winter 1832—33 hatte Uechtritz seinem Freunde Lessing bei einer Krankheit desselben die Geschichte der hussitischen Unruhen aus K. A. Menzels „Geschichte der Deutschen" vorgelesen, und Lessing hatte sich mit gröfstem Interesse dieser Motive, in denen er eine ganze Reihe verwandter Klänge vernehmen mufste, bemächtigt und sie in verschiedenen Compositionen zu bearbeiten begonnen, welche die Grundlagen zu seinen bedeutendsten Bildern werden sollten.

Diese Stoffwahl, zu der Lessing also nicht einmal von selbst, sondern eigentlich nur durch Zufall gekommen war, denn dem gutmüthigen Uechtritz wird doch wohl kein Mensch kirchenpolitische Absichten unterlegen wollen, als er Lessing die hussitischen Geschichten vorlas, erbitterte Schadow in dem Mafse, dafs er sich weigerte, das Atelier Lessings wieder zu betreten und damit zwischen sich und seinem bedeutendsten Schüler, besser gesagt, dem bedeutendsten Künstler des damaligen Düsseldorf eine Scheidewand errichtete, die ihn und die Seinen mehr als alles Andere mit der Zeit isoliren mufste.

Schadow stand mit seinem Verdammungsurtheil dieser protestantischen Tendenzmalerei, wie sie genannt wurde, ja nicht allein, und wenn man sich der erwähnten Ereignisse jener Zeit, die in der Verhaftung des Erzbischofs von Köln ihren Höhepunkt erreichten, erinnert, so ist eine Spannung zwischen den streng kirchlich-katholischen Künstlern und dem Maler des Hufs ja an und für sich erklärlich.

Wenn sie freilich derartige Dimensionen annahm, wie bei Schadow, oder bei Philipp Veit, der sein Amt als Museums-Director in Frankfurt am Main niederlegte, als der „Hufs vor dem Conzil" für das Städelsche Institut angekauft wurde, so waren das doch Zeichen künstlerischer Engherzigkeit, die an den Fanatismus der Convertiten denken lassen, um so mehr als zum Beispiel der fromme Deger mit Lessing auf dem besten Fufs blieb. Bei Schadow kam noch der bei ihm

doppelt verwunderliche Mangel an Menschenkenntnifs in diesem Fall hinzu. Dafs bei ihm damals auch sonst ein Unvermögen einzutreten begann, die künstlerische Ueberzeugung Anderer zu achten und gelten zu lassen, das beweist die Thatsache, dafs er sehr bald mit der kirchlich-katholischen Malerei, wie sie sich unter Deger entwickelte, ebenfalls unzufrieden war, weil sie nicht seinen Ansichten entsprach. Natürlich kam es hier nicht zum Bruch, wie mit Lessing, aber die innere Verstimmung war vielleicht eine noch tiefer gehende.

Unbegreiflich ist es nur, dafs selbst heutzutage noch, wo doch eine ruhigere Auffassung in religiösen Dingen, namentlich innerhalb der Kunst hätte Platz greifen können, wo Lessings Kunst als eine abgeschlossene und wohl auch überwundene Richtung objectiv betrachtet werden sollte, dafs heute noch ein ganz modernes Künstler-Lexikon die alberne Phrase bringt: „Lessings Kunst habe öfters im Dienst des Protestantismus gestanden". Es mufs energisch dagegen protestirt werden, dafs diese absolut falsche Ansicht jetzt nach mehr als einem halben Jahrhundert wieder ausgegraben wird und damit einem der vornehmsten und am ausschliefslichsten seiner Kunst gewidmeten Männer, dessen Name der deutschen Malerei immer zur Zierde gereichen wird, ein Makel angeheftet wird, wie es der Vorwurf irgend einer Tendenzmacherei für einen jeden Künstler nun einmal ist.

Was Lessing bei den Hufsmotiven so mächtig packte, lag in seiner tiefsten Natur begründet. Es vereinigten sich bei ihnen die Erinnerungen seiner Kindheit, die er an der Grenze eines slawischen Landes verlebt hatte, die Tradition seiner Familie, die sie auf hussitischen Ursprung zurückführte, vor Allem aber die echt tragischen und rein menschlich fesselnden Schicksale eines für seine Ueberzeugung kämpfenden und der Uebermacht durch feigen Verrath erliegenden Geisteshelden und schliefslich Anklänge an die Sympathie für die Auflehnung freier Geister gegen die Schranken enger Gesetze und unerträglich gewordener Conventionen, wie sie damals nun einmal in der Luft lag. Zu alledem kam die Wucht der historischen Thatsachen, die auf eine im Grunde realistische und selbst gelegentlich nüchterne Natur ganz anders wirken mufste, als die nebelhaften Gestalten der Poesie oder der verschiedenen Mythologien, oder der eigenen Phantasien, die in den unruhiger werdenden Zeiten schon recht sehr abzublassen anfingen.

Dafs Lessing, der in einem Jesuiten-Gymnasium den ersten Unterricht erhalten hatte, zum confessionellen Zeloten weniger als irgend Jemand sonst das Zeug hatte, lag schon in seinem religiösen Indifferentismus, der gleichermafsen eine Erbschaft seiner Familie, wie das Resultat seiner Erziehung war.

Uebrigens liegt es auch absolut nicht im Wesen des Protestantismus, irgend eine Kunst oder Wissenschaft als ancilla ecclesiae in Dienst zu nehmen, ganz abgesehen davon, dafs die hussitische Bewegung doch nur in einem zeitlich wie sachlich ziemlich weitläufigen Zusammenhang mit dem Protestantismus steht. Schliefslich — und das dürfte den Beweis liefern, dafs es bei Lessing immer nur oder in erster Linie künstlerische Beweggründe waren, die ihn bei der Wahl seiner Motive leiteten, ist es doch Thatsache, dafs er früher und später häufig genug Nonnen und Mönche, Processionen und andere der katholischen Kirche ausschliefslich angehörende Motive auf seinen Bildern dargestellt hat, wie dann seine Kreuzzugs-Compositionen „Den Triumph der Kirche über die Ungläubigen" in derselben Weise feiern, wie ähnliche Compositionen gut katholischer Collegen. Das hat ihm dann von der anderen Seite zu Zeiten sogar den Vorwurf eingetragen, er mache für den Katholicismus Propaganda, ein Vorwurf, der natürlich ebenso lächerlich ist, wie der andere. „Führte ihn dort die Poesie," sagt Müller von Königswinter ganz richtig, „so führt ihn hier (bei den Hufs- und Lutherbildern) die Wahrheit. . . . . Er steht hier, wie überall auf einem rein menschlichen Standpunkt."

Sehr nett erzählt auch Redtenbacher, wie mancher Dorfgeistliche erschrocken und nahe daran war, sich zu bekreuzigen, wenn Lessing bei dem Studium der Kirchenschätze, Manuscripte u. s. w. sich vorstellte. Nachdem aber die Leute den Meister näher kennen gelernt hatten, zogen sie andere Saiten auf und Mancher befreundete sich sogar mit ihm. Dafs die unruhige Zeit kirchlicher Kämpfe und vor Allem die schwächliche Haltung der Regierung ganz ohne Einflufs auf das Geistesleben Lessings geblieben wäre, soll wahrlich nicht behauptet werden. Lessing fühlte sich gerade unter den italianisirenden Romantikern stets als Deutscher. Fast wie aus Opposition unterliefs er die traditionelle Italienfahrt, und wenn ja ein aufserkünstlerisches Interesse bei der Wahl jener umstrittenen Motive ihn geleitet hat, so war es höchstens ein deutsch-patriotisches, nicht ein tendenziös-religiöses.

Die Entwürfe zu den drei Hufsbildern, die innerhalb eines längeren Zeitraumes vollendet wurden, entstanden schon früh. Das erste Bild, das er 1836 vollendete, war „Die Hussitenpredigt",



C. F. LESSING

Hufs vor dem Concil

in der nicht Hufs selbst, sondern irgend einen hussitischen Volksführer dargestellt ist, wie er, den Kelch in der Hand, die ihn umlagernde Schaar zum Kampf anspornt. In der Darstellung des wilden Fanatismus auf der einen, der unheimlichen Ruhe, die nur auf das endliche Zeichen zum Losbruch wartet, auf der anderen Seite, tritt Lessing hier an eine Aufgabe der bildenden Kunst heran, die der Düsseldorfer Malerei bis dahin ziemlich fremd gewesen war.

Es ist das eine Seelenmalerei, die in der Vorführung complicirter geistiger Zustände über die sentimentale Ruhe oder resignirte Trauer, wie sie die Düsseldorfer Existenzbilder eines Sohn oder Bendemann bisher als höchsten geistigen Inhalt gekannt hatten, weit hinausgeht und einen wichtigen und einflufsreichen Gegensatz gebildet hat gegen die um jene Zeit von Belgien ausgehende Repräsentationsmalerei, die an Düsseldorf fast spurlos vorbeigegangen ist, während sie in den übrigen deutschen Kunstschulen, besonders in München, geradezu Epoche gemacht, das Technische dort ebenso gefördert, wie das künstlerische Niveau für lange Zeit herabgedrückt hat. Es lag in dieser Betonung des psychologischen Elementes etwas von dem, was in ihren guten Erzeugnissen auch die Düsseldorfer Genremalerei so vortheilhaft auszeichnen sollte, jener verfeinerte Realismus, dem sich die allerneuesten Bestrebungen wieder zuzuwenden beginnen.

Wie wenig Lessing an eine Tendenzmalerei dachte, beweist die auf die Vollendung dieses Bildes folgende Ausführung des „Ezzelin im Kerker“ 1838, das den wilden Tyrannen in der Gesellschaft zweier Mönche zeigt, von denen der Franziskaner, ein finsterer Fanatiker, sich von dem alten unbeugsamen Kriegsmann unwillig abwendet, während der andere, ein Camaldulenser, voller Milde den alten Sünder noch zu bekehren hofft.

Nach Vollendung des Ezzelin beschäftigte Lessing eine gröfsere geschichtliche Composition, die ihrem Motiv nach demselben historischen Gedankenkreise, der wohl durch die Zeitereignisse mit beeinflufst war, angehört, den Kämpfen zwischen Kaiser und Papst. Es war „Die Gefangennahme des Papstes Paschalis II. durch Kaiser Heinrich V.“, die zunächst allerdings nur in kleinem Mafsstab ausgeführt wurde.

Scheint beim Ezzelin das psychologische Element noch an gewisse Typen gebannt, so zeigt sich Lessing als ein Meister der Darstellung feinster Seelenmalerei in seinem „Hufs vor dem Conzil“ 1842 (richtiger „Hufs im Verhör“). Statt Lessing hier der Tendenzmalerei anzuklagen, sollte man lieber die Objectivität bewundern, mit der er die zahlreichen Kirchenfürsten geschildert hat, ohne auch nur bei einem Einzigen Typen zu verwenden, wie sie zum Beispiel in moderner Zeit der gut katholische Italiener Barabino bei seiner „Verspottung des Columbus durch die Geistlichkeit im Rath von Salamanca“ gewagt hat. Kein einziger dieser Lessingschen Kirchenfürsten, unter denen sich notorisch doch recht zweifelhafte Existenzen befanden, entbehrt der Vornehmheit und Würde, und Hufs selbst, der ohne Pathos und selbst ohne eine Andeutung von Märtyrerthum seine Sache führt, ist eine der feinsten Gestalten, welche die bildende Kunst der damaligen Zeit geschaffen hat.

In diesem Bilde hat Lessing wohl die Höhe seines Schaffens auf dem Gebiete der Historie erreicht, auch coloristisch ist das Werk eine der besten Leistungen der damaligen Düsseldorfer Malerei und blieb auf lange hinaus auch in dieser Richtung hin unerreicht. Was heute an dem Colorit störend wirkt, beruht auf den Eigenthümlichkeiten der Malerei jener Zeit, von denen noch die Rede sein wird. Sicherlich müssen aber die so berühmten Bilder von Gallait und Biefve, die damals ihren verhängnifsvollen Triumphzug durch die Welt begannen, auch in coloristischer Hinsicht bei weitem gegen das Bild des Düsseldorfers zurückstehen. Acht Jahre später, 1850, während welcher Zeit eine Reihe von kleinen Bildern, Landschaften und Entwürfen ausgeführt wurde, fällt die Vollendung des letzten Hufsbildes. Von den vorher gemalten Bildern seien erwähnt: „Heinrich V. wird am Kloster Prüfening der Einlafs verwehrt“ 1844, „Waldgebirge mit brennendem Kloster“, das wieder eine Staffage von flüchtenden und rettenden Mönchen zeigt, „Landsknechte eine Höhe vertheidigend“, das in glücklichster Weise Figuren und Landschaft vereinigt, und verschiedene kleinere Landschaften.

„Hufs auf dem Scheiterhaufen“ vermag nicht dasselbe Interesse zu erwecken, wie der „Hufs im Verhör“, obwohl die nach den Regeln der Schule besonders gelungene Composition gerühmt wurde. Dem Motiv nach gehört es beinahe schon in das Gebiet der gemalten historischen Unglücksfälle und Mordgeschichten, die namentlich in München kurz darauf eine so grofse Rolle spielen sollten, als Piloty 1855 seinen todten Wallenstein gemalt hatte.

Vielleicht war es gerade das ungeheure Aufsehen, das die Hufsbilder machten, — das wieder weit über die Grenzen Deutschlands hinausging, wie schon bei der Predigt, die 1839 in Paris einen grofsen Erfolg hatte , und die zahlreichen Angriffe, die der Künstler deshalb auszustehen

hatte, welche ihn reizten, nun in der Geschichte der Reformation weiter zu gehen und den eigentlichen Helden derselben, Martin Luther, darzustellen. Es entstanden, allerdings in einer grofsen Zwischenpause, zuerst 1858 „Die Verbrennung der päpstlichen Bannbulle vor dem Elsterthor in Wittenberg durch Luther“ und 1866 „Die Disputation zwischen Luther und Eck“.

Das erste dieser Bilder, das noch der Düsseldorfer Zeit angehörte und die letzte grofse dort ausgeführte Historie ist, wenn man von einer vergröfserten Wiederholung der „Gefangennahme Paschalis II.“ 1857 absieht, zeigte wieder die ganze Kraft der klaren und lebendigen Schilderung, die Lessing eigen ist, reichte aber bei dem mehr dramatischen Vorgang nicht an die psychologische Charakterisirung des Hufsverhöres heran.

Im Jahre 1858 folgte Lessing, der in Düsseldorf kein Amt bekleidet hatte, einem Ruf als Director der Gemäldegalerie nach Karlsruhe. Dort entwickelte sich unter seiner und Schirmers Leitung eigentlich erst diese Schule zu der Bedeutung, die sie noch heute besitzt, die sie aber ebenso, wie manche andere, nur als eine künstlerische Colonie von Düsseldorf erscheinen läfst. Der Weggang Lessings von Düsseldorf war durch die Umtriebe seiner confessionellen Gegner, die sogar bis Berlin und an den Hof ihren, dem Künstler hinderlichen Einflufs geltend machten, wenn nicht direct verursacht, so doch wesentlich gefördert worden. Er bedeutete einen schweren Verlust, allerdings mehr für den Ruhm der Künstlerschaft, als für ihre Entwicklung. Lessings indirecter Einflufs — er hatte nur wenige Schüler ausgebildet, und mehr durch seine Arbeiten und seine Persönlichkeit gewirkt – hatte bereits seine Früchte getragen. Die Schadowsche Richtung war zurückgedrängt und ein anderer Geist, dessen Spuren sich bei den ersten Arbeiten Lessings schon so energisch bemerkbar machten, war bei verschiedenen Künstlern lebendig geworden.

Lessing in mehr als einer Richtung verwandt war vor Allen der Deutschamerikaner Emanuel Leutze, der überhaupt nicht Schüler der Akademie gewesen ist, sondern unter der Führung Lessings sich ziemlich früh auf eigene Füfse stellte. Er war 1816 zu Gmünd in Württemberg geboren und als Kind schon nach Philadelphia gekommen. In der ursprünglichen, gesunden Atmosphäre des jungen selbstbewufsten Landes erzogen, kam er 1841 nach Düsseldorf, wo er gleich ein grofses Bild begann. Es begegnen sich in Leutzes Kunst verschiedene Elemente, die am wenigsten in dem damaligen Düsseldorf zu Hause waren, die vielmehr ein Extract der damals in den verschiedenen Kunststädten aufblühenden coloristischen und stofflichen Neuerungen bilden. So blieb Leutze in Düsseldorf ziemlich isolirt, und seine Bilder erschienen damals, wie sie es heute erst recht thun, als die Werke eines Ausländers, der nur zufällig seinen Sitz in Düsseldorf hat. Das lag keineswegs in den Motiven, denn Columbus, Cromwell, Maria Stuart waren der Düsseldorfer Malerei ganz vertraute Gestalten. Es lag vielmehr in der frischen, durch keinerlei Schulzwang behinderten Art seiner Composition, die, wenn sie theatralisch war, doch einer anderen Bühne anzugehören schien, als der Immermannschen Musterbühne und ihrer malerischen Uebersetzung etwa durch Hildebrandt. Es lag in Leutzes Malweise, die coloristischer, farbiger, aber weniger bunt wirkte, als die der älteren Historienmaler, aber unruhiger als die, welche Lessing in seinen Figurenbildern anwandte, und es lag vor Allem in der technischen Gewandtheit und Frische, mit welcher der thatkräftige und productive junge Künstler in kurzer Zeit eine grofse Reihe von Bildern in die Welt setzte. Leutze ist gewissermafsen der Vorläufer Pilotys und ein verständnifsvoller Zeitgenosse sowohl der Belgier, denen er näher kommt, als irgend ein anderer Düsseldorfer, als auch des ihm wesensverwandten Kaulbach. Aber wie der Glanz jener Künstler ein ephemerer und ihr Ruhm ein kurzlebiger war, so hinterliefs auch Leutze keine Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit in Düsseldorf, was um so verwunderlicher ist, als er im gesellschaftlichen Leben eine hervorragende Rolle spielte. Sein unruhiger lebhafter Geist, in dem demokratischen Amerika geschult, liefs ihn als zum Volkstribunen und Wortführer in dem kleinen Künstlerstaat berufen erscheinen. Hier hat Leutze mit Erfolg gewirkt. Er war einer der Hauptbegründer und Mitstifter der Deutschen Kunstgenossenschaft. Aber weder seine künstlerischen noch gesellschaftlichen Erfolge konnten verhindern, dafs Leutze, wohl infolge verschiedener Mifshelligkeiten, die ihm, ebenso wie Lessing, aus der freien Tendenz einiger seiner Bilder erwachsen waren, Düsseldorf zuerst 1859 und dann nach kurzem Aufenthalt 1863 mit seiner Familie für immer verliefs.

Aus der grofsen Zahl seiner Bilder, die Müller von Königswinter mit gröfster Ausführlichkeit nach eigener Anschauung beschreibt, ist der „Uebergang über den Delaware“ 1850 eines der wenigen, das in Deutschland (Bremen) verblieben ist, und das, durch einen Stich von Girardet vervielfältigt, eine ähnliche Popularität errungen hat, wie die Bilder der Düsseldorfer Romantiker oder Lessings. Von Pose ist ja der in der Mitte des durch die Eisschollen sich hindurch schiebenden Bootes aufrecht stehende Washington auch keineswegs frei. Einer gewissen Besorgnifs.



EMANUEL LEUTZE

Washingtons Uebergang über den Delaware



EMANUEL LEUTZE
Cromwell bei Milton
Nach dem Stich von F. Dinger

dafs er beim Anlaufen des Schiffchens an eine Eisscholle über Bord fallen möchte, kann man sich nicht ganz erwehren, dennoch ist dem Bilde ein grofser Stimmungsgehalt nicht abzusprechen, und für jene Zeit war es eine aufsergewöhnliche Leistung. Grofsen Beifall fand seiner Zeit auch „Der Besuch Cromwells bei Milton".

* * *

Lessings Thätigkeit als Mitbegründer der Düsseldorfer Landschaftsmalerei wird an anderer Stelle besprochen werden. Im Anschlufs an seine Figurenmalerei mufs nun das Werk eines Künstlers betrachtet werden, über dessen Leben und Wirken eine eigenthümliche Tragik schwebt.

Es ist Alfred Rethel, der berufen war, die Düsseldorfer Kunst auf die höchste Höhe zu heben, aber selbst in vollster Kraft einem furchtbaren Leiden erliegen mufste. Sein Werk, das innerhalb des Ausklingens der gemüthvollen Düsseldorfer Romantik und neben dem erwachenden Genre eine wahrhaft grofse und monumentale Kunst, wie sie Europa damals noch nicht kannte, bedeutet, blieb lange ohne eigentlichen Einflufs, war lange den Meisten unbekannt und nur von Wenigen verstanden, und konnte vielfach sogar geschmäht, in seiner gröfsten Schöpfung kaum vor der Zerstörung bewahrt werden. Rethels künstlerisches Schicksal ist das eines Genies, das von der Mitwelt nicht begriffen wurde, da sein Flug es über das Verständnifs der Zeitgenossen hinaus führte, dessen Errungenschaften nicht der mitlebenden, sondern erst einer späteren Generation nutzbar und verständlich werden sollte. Sein persönliches Schicksal, ein früher Tod, verhinderte ihn, diese spätere Generation selbst in seine Kunst einzuführen. Dasselbe Schicksal hätte Böcklin getroffen, wenn er nicht seine Widersacher und die verständnifslosen Zeitgenossen

seiner Jugend überlebt hätte. Dasselbe Schicksal traf den edlen Feuerbach, dessen Stunde noch immer nicht gekommen ist, da nicht einmal sein Gedächtnifs recht zur Geltung zu kommen vermag.

Vergleicht man Rethel mit demjenigen seiner Zeitgenossen, der ihm nach mancher Richtung am nächsten steht, mit Lessing, so wird man finden, dafs vielleicht gerade Lessings Kunst, dessen unleugbar kraftvolle Leistungen den höchsten Gipfel der Schadowschen Schule ausmachten, dem Verständnifs Rethels am meisten geschadet hat. Lessing entwickelte auf dem Boden der Schule gerade dasjenige Mafs an Naturwahrheit und Kraft, das die damalige Menschheit, soweit sie sich überhaupt um Kunst kümmerte, noch vertragen konnte. Rethel, der darüber hinausging, dessen Werk in seinen höchsten und originalsten Aeufserungen überhaupt keiner Schule mehr angehört, der ganz auf eigenen Füfsen steht, fand keinen Platz mehr in der damaligen Kunstwelt, die in ihrer geistigen Enge in der That das Aeufserste aufzunehmen hatte. Auch mit Cornelius hat man Rethel zusammengestellt, obwohl sich beide kaum je nahegetreten sind. Die Unterscheidung des Transcedenten in Cornelius' Kunst von dem Immanenten in der Rethels trifft wohl nicht ganz die Hauptsache. Rethel ist vor Allem Realist in bestem Sinne, selbst in seinen monumentalsten und in seinen phantastischsten Schöpfungen, während Cornelius die Natur nur zu früh verlassen hat, um sich einen Stil zu construiren, der bei Rethel aus dessen innerstem Wesen hervorging. Cornelius verliefs den sicheren Boden des technischen Könnens immer mehr, um zuletzt im blofsen schemenhaften Carton seine Gedanken niederzulegen. Rethel beherrschte schon früh die Kunst des Malens in hervorragendem Mafse und zwang später dem spröden Fresco coloristische Wirkungen ab, die von seinen Zeitgenossen freilich kaum verstanden wurden. Ihm war der Gedanke Mittel zur Kunst, während für Cornelius die Kunst nur ein Mittel war, seine religiös-philosophischen Phantasien und Ideen niederzulegen.

Alfred Rethel wurde am 15. Mai 1816 auf Haus Diepenbend bei Aachen geboren. Sein Vater war geborener Strafsburger, und französischem Blut mag wohl Rethel die Leichtigkeit und technische Gewandtheit verdanken, die ihn schon früh auszeichnete. In der Jugend schwächlich, wurde Rethel vielleicht durch eben diese Kränklichkeit frühzeitig von den Knabenspielen ab- und der Beschäftigung mit der Kunst zugeführt. Schon in frühesten Jahren war es seine liebste Unterhaltung, Compositionen von Schlachten und Belagerungen zu entwerfen, zu denen die unruhigen Zeiten, etwa die Befreiung Griechenlands, wohl die Anregung geben mochten.

Erst 13 Jahre alt, bezog Rethel die Akademie in Düsseldorf, nachdem die dort vorgelegten Arbeiten schon allgemeine Anerkennung gefunden hatten. Mit 16 Jahren malte er sein erstes Bild, einen „Bonifacius", der vom Kunstverein angekauft wurde. Was die meisten Schöpfungen Rethels auszeichnet und ihnen einen Charakter verleiht, der von dem, was damals in Düsseldorf gemalt wurde, so weit als möglich verschieden ist, das ist ein gewisser unerbittlicher Ernst, der alle die kleinen liebenswürdigen Gefühle und Sentiments jener Epoche ausschliefst. Dieser Ernst, der ebensowohl in dem äufseren Gebahren seiner Gestalten, (kaum je hat Rethel ein lachendes Gesicht gezeichnet oder gemalt, und selbst der Ausdruck der Freude behält bei ihm etwas Strenges und Hoheitsvolles) als in der Anordnung seiner Compositionen, die alles posirende Beiwerk verschmähen, sich ausspricht, ist der Grundzug von Rethels Kunst und läfst in dieser Beziehung auch bei ihm wahrlich eher an Michel Angelo denken, als bei dem sanftmüthigen Bendemann. Dieser Ernst ist es aber auch, der Rethels Werke, namentlich die der späteren Zeit, bei aller Anerkennung doch um das Verständnifs seiner Zeit brachte, die ja alles Andere eher vertragen mochte, als wirkliche Kraft und ernsthaftes Zufassen.

Dieselben Eigenschaften zeigen ein zweites und drittes Bonifaciusbild, die eine „Predigt" des Heiligen und die „Gründung einer Kirche" durch ihn zum Vorwurf haben. Nur ist die Composition eine reiche mit vielen Figuren, die hier allerdings noch den Einflufs der Schule in der Anordnung und in dem unvermeidlichen Phantasiecostüm verrathen. Dennoch ist bei dem letzten Bilde Rethel schon auf dem Wege zu jener Auffassung der Kleidung, die sich von der Theaterschablone ebenso fern hält, wie von dem archaeologischen Studium, das bald darauf in Belgien betrieben wurde.

Diese Bilder, deren letztes 1836 von dem damals also Zwanzigjährigen vollendet worden war, hatten Rethel zum berühmten Manne und zum Wunderkind der Schadowschule gemacht. Aufser ihnen hatte Rethel in unablässiger Schaffensfreude eine grofse Anzahl von Compositionen der verschiedenen Art gezeichnet.

Der Geschichte des Bonifacius gehören noch mehrere von ihnen an, die übrigen behandeln die allerverschiedensten Motive, sind aber meist schon entschieden historischer Art, so vor Allem die berühmten „Schweizer vor Sempach", dann verschiedene Episoden aus der

deutschen Kaisergeschichte und auch eine Anzahl von Blättern zu A. von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis“. Hier ist ja eine Hinneigung zu den Düsseldorfer romantischen Motiven am ehesten zu beobachten, aber um so gröfser ist die Verschiedenheit in der Behandlung. Die Strenge der Zeichnung, die lebendige und dabei natürlich einfache Composition stehen in wesentlichem Gegensatz zu der allgemein geübten gezierten und innerlich unwahren Manier. Noch näher an die thatenlose Romantik grenzt die Composition zu der Sage von Carl dem Grofsen und dem Ring der Fastrade, bei der ihn der unbestreitbare mystische Reiz einer geheimnifsvollen Leidenschaft mehr gefangen haben mag, als die blofse Darstellung des unthätigen Hindämmerns, das ja freilich für den Geschmack der Zeit die Hauptsache war. Auch der „Daniel in der Löwengrube“ zeigt etwas Passives, das Rethel sonst nicht eigen ist.



ALFRED RETHEL

Bonifacius

Rethel scheint den Einflufs des Düsseldorferthums auf seine Natur gefühlt zu haben, und vielleicht ohne sich über die innerlichen Gründe Rechenschaft zu geben, fühlte er das dringende Bedürfnifs, dieser romantisch-gemüthvollen Atmosphäre zu entgehen. Die Eindrücke verschiedener Reisen nach Frankfurt 1833, München und durch Tirol 1835, scheinen ihm das fernere Verweilen in Düsseldorf unerträglich gemacht zu haben, während die schon besprochene Animosität gegen den Director Schadow und seine angeblichen Günstlinge, welche die Rheinländer zu einem ostentativen Verlassen Düsseldorfs veranlafste, bei Rethel nur ein Vorwand sein konnte. Gerade er hatte sich über Zurücksetzungen nicht zu beklagen, da er, wie gesagt, als der Stolz und das Wunder der Akademie betrachtet und behandelt wurde. Eine gewisse Ueberempfindlichkeit einerseits, und scharfe Kritik anderseits scheinen allerdings früh im Charakter des jungen Mannes gelegen zu haben, da er schon Ende 1831 mit dem alten Kolbe in Differenzen gerathen war und öffentlich dessen Unterricht in der Malerei als unzulänglich bezeichnet hatte.

Dem sei nun wie ihm wolle, für Rethel war die zeitweise Trennung von Düsseldorf ein Bedürfnifs und eine innere Nothwendigkeit geworden, und er folgte einem glücklichen Stern, als er nach Frankfurt zu Veit ging, dessen Arbeiten schon bei seiner ersten Reise dorthin Eindruck auf ihn gemacht hatten. Schon 1838 schreibt er mit Begeisterung von der verständnifsvollen Führung, die er bei Veit gefunden habe, und bestätigt dies noch 1844 von Rom aus. Es kann nun nicht eigentlich behauptet werden, dafs von Veits Kunst bei Rethels fernerem Schaffen viel zu merken ist, aber das ist sicher, das Beste, was man von Veit als Lehrer sagen kann, und das Beste, was er einem Schüler wie Rethel gewähren konnte, war, dafs er ihn ruhig seine Wege gehen liefs, die der junge Künstler schon im Knabenalter mit solcher Sicherheit eingeschlagen hatte. Die ersten Arbeiten in Frankfurt waren zunächst nichts anderes als Ausführungen älterer Düsseldorfer Entwürfe, und gerade der „Daniel in der Löwengrube“, der hier vollendet wurde, zeigt noch die Befangenheit in der weichlichen Düsseldorfer Richtung, deren Einflufs Rethel mit Mifsbehagen bei sich selbst empfunden hatte. Man könnte glauben, dafs er das Bild habe vollenden müssen, um den letzten Rest dieser Einflüsse sich von der Seele wegzumalen, denn vorher hatte er schon das mächtige und ergreifende Bild des von der Nemesis verfolgten Mörders geschaffen, das den ganzen imponirenden Ernst und die dämonische Macht seiner Kunst zeigt. Wunderbar

ist der Gegensatz des in rasender Eile dahinstürzenden Mörders und der voll Ruhe, fast unbeweglich über ihm schwebenden Gestalt der Nemesis, und im Gegensatz zu anderen Auffassungen möchte man gerade in der unentrinnbaren „friedlichen“ und leidenschaftslosen Ruhe dieser Gestalt, die sich von der Justitia des ersten Entwurfes mit der flatternden Wage unterscheidet, die sie weit über die schlangenschüttelnden Erinnyen eines modernen Nachahmers erhebt, eine Verstärkung der Wirkung und Erhebung zum wahrhaft Monumentalen sehen.

Beide Bilder hatten wieder den allergröfsten Erfolg und befestigten Rethels Ruf in Frankfurt. Ihr günstiger Verkauf setzte ihn in Stand, ein gröfseres Bild zu beginnen, dessen Motiv allerdings von seinen sonstigen Arbeiten etwas abliegt. Es stellt „Die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs“ dar. Gröfser im Wurf und Rethels Natur entsprechender ist das für den Frankfurter Kunstverein gemalte Bild „Aussöhnung Ottos I. mit seinem Bruder Heinrich“.

In das Jahr 1840 fallen nun die Vorverhandlungen zu jener Arbeit, die man sehr wohl auch als die Tragödie seines Lebens bezeichnen kann, wenn sie auch die deutsche Kunst mit einem Werk beschenkte, wie sie es seither kaum besessen und gröfser auch noch nicht wieder hervorgebracht hat.

Der Gemeinderath der Stadt Aachen hatte beschlossen, den grofsen Saal des Rathhauses, das auf der Stelle eines karolingischen Palastes erbaut ist, mit in Fresco gemalten Darstellungen aus dem Leben Karls des Grofsen, des Begründers der Stadt, ausschmücken zu lassen.

Zusammen mit dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, der sich sofort bereit erklärte, die Hälfte der Kosten zu tragen, wurden die nöthigen Schritte zur Ausschreibung einer Concurrenz gethan, und mit Begeisterung begann auch Rethel Entwürfe zu dieser Aufgabe, die schon nach ihrem Inhalt seine ganze Künstlernatur in lebhafteste Schwingungen versetzen mufste. Es kam dazu, dafs er als geborener Aachener sich doppelt berufen fühlte, hier sein ganzes Können einzusetzen.

In der That errangen seine Entwürfe ohne Weiteres den ersten Preis, den Auftrag zur Ausführung, und Rethel war bereit, Alles in Frankfurt im Stich zu lassen und mit der riesenhaften Arbeit zu beginnen, als auch schon gleich die unerfreulichen Streitigkeiten begannen, welche sich sechs Jahre hinzogen und den Künstler zu qualvollem Warten verurtheilten. Hindernisse verschiedener Art stellten sich dem Abschlufs des Auftrages entgegen. Das wichtigste war, dafs eine Partei in Aachen den Saal nach seiner angeblich ursprünglichen Anlage umbauen und auf beiden Längsseiten Fenster anbringen wollte, womit dann die freien Wände der Südseite für die Fresken wegfallen müfsten und die ganze Malerei unmöglich geworden sein würde.

Es scheint, dafs auch damals schon confessionelle Fragen in der ohnehin erregten Zeit mitgespielt haben, und Schadow scheint sich nicht mit der ihm sonst eigenen Energie für Rethel ausgesprochen zu haben. Schliefslich that Rethel selbst einen entscheidenden Schritt: er wandte sich an den König Friedrich Wilhelm IV., der sich auch hier wieder einmal als verständnifsvoller und wohlwollender Förderer der Kunst erwies; seiner Fürsprache ist es wohl zu verdanken, dafs die Aachener Streitigkeiten ein Ende nahmen und 1846 endlich der definitive Auftrag an Rethel erging.

Die sechs Jahre, die zwischen der Concurrenz und dem Beginn der Arbeit lagen, waren für Rethel unruhvolle und wechselreiche. Das peinvolle Warten mufste ihn aufs äufserste verstimmen und verstärkte vielleicht sogar die Anlage zu der Krankheit, der er vor der Zeit erlag, aber es vermochte doch nicht seine Schaffenskraft zu lähmen. Neben zahlreichen Bildern und Entwürfen, zwischen Reisen, die für Rethels Entwicklung von gröfster Bedeutung waren (nach Dresden und nach Rom) ist es hauptsächlich ein cyklisches Werk, das, um 1842—44 entworfen, den Künstler noch lange beschäftigt hat, und, wenn es auch nur in mäfsig grofsen aquarellirten Zeichnungen ausgeführt wurde, doch in der grandiosen monumentalen Art der Anlage sich dem Besten an die Seite stellt, was Rethel geschaffen hat. Es ist „Der Zug Hannibals über die Alpen“. Freilich gehört diese Arbeit so wenig, wie die verschiedenen Bilder und die zahlreichen Zeichnungen, die während des Frankfurter Aufenthaltes entstanden sind, es thun, streng genommen zur Düsseldorfer Kunst. Rethel hatte gerade in dem Hannibalszug das, was von den alten Düsseldorfer Einflüssen noch in ihm wirkte, vollkommen abgestreift und zwar sowohl was das Compositionelle anbelangt, als auch was die Auffassung und Behandlung der Landschaft anbetrifft. Hier zeigt sich voll ausgeprägt seine menschliche Behandlung des Historischen, die über Anecdoten und Costümen erhaben ist, dort ein Mitfühlen mit der Gröfse der Natur, wie es weder Schirmer noch selbst Lessing jemals in ihren besten Werken entwickelt haben. Als Zeichen, wie mächtig die blofse Aussicht auf die Aachener Arbeiten gewirkt hat, ist dieser Hannibalszug überaus merkwürdig.

In die Jahre 1840—42 fällt die Ausführung von vier Kaiserporträts für den Römer in Frankfurt, für den der Düsseldorfer Kunstverein um dieselbe Zeit schon einige Bildnisse deutscher Kaiser von verschiedenen Künstlern beigesteuert hatte, nämlich Konrad II. von Lorenz Clasen, Heinrich IV. von Mengelberg und Heinrich V. von Kiederich. Später kam dazu noch Heinrich III. von Stilke. Rethels Arbeiten gelten heute wohl widerspruchslos als die besten, um nicht zu sagen die künstlerisch einzig werthvollen, in dieser gutgemeinten aber stillosen Ahnengalerie des alten Kaisersaals zu Frankfurt.

Sie stellen in freier, aber doch von historischem Verständnifs erfüllter Auffassung Philipp von Schwaben (1842), Karl V., der wirkliches porträtähnliches Leben besitzt, Maximilian I., dessen Gestaltung fast so populär geworden ist wie die Zeichnung Dürers, und schliefslich den etwas indifferenten, aber wenigstens decorativ aufgefafsten Maximilian II. dar.

Eine 1844 gezeichnete Composition des unglücklichen düsseldorfischen Motivs: „Die Auffindung der Leiche Barbarossas" ist interessant in der Vergleichung mit der Lösung derselben Aufgabe durch andere Düsseldorfer Künstler, Lessing und namentlich Plüddemann. Es scheint fast, als ob Rethel des Letzteren Radirung gekannt habe und hätte verbessern wollen. In ihrer Einfachheit wirkt Rethels Zeichnung jedenfalls bedeutender und mächtiger, als der figurenreiche und unruhige Aufbau von Plüddemanns Radirung, wenn auch selbst Rethel das Episodenhafte des Vorfalls nicht überwinden konnte.

Im Herbst 1844 trat Rethel eine lang geplante Reise nach Rom an, um sich dort in der Anschauung der grofsen Frescobilder im Vatican für die Aachener Arbeit würdig vorzubereiten. Er war von der farbigen Wirkung der Stanzen überrascht, da er Rafael nur in der nazarenerhaften Verwässerung kannte und sich über die Verdienste Giulio Romanos bei den Bildern nicht klar sein konnte. Merkwürdigerweise äufserte er nichts über Michel Angelos Decke und Gericht, die ihm doch eigentlich näher liegen mufsten, als die Stanzenbilder. Sein richtiges Gefühl für Stil und monumentale Gröfse äufserte sich in seinen Bemerkungen über die Peterskirche, die ihm im Gegensatz zu den alten Basiliken nicht imponirte. Dennoch ist Rethel von directen Einflüssen auch in Rom durchaus unberührt geblieben, eine Einwirkung der Stanzen ist in den Aachener Bildern nicht zu bemerken, nicht einmal in der Farbe, die bei Rethel strenger und harmonischer ist.

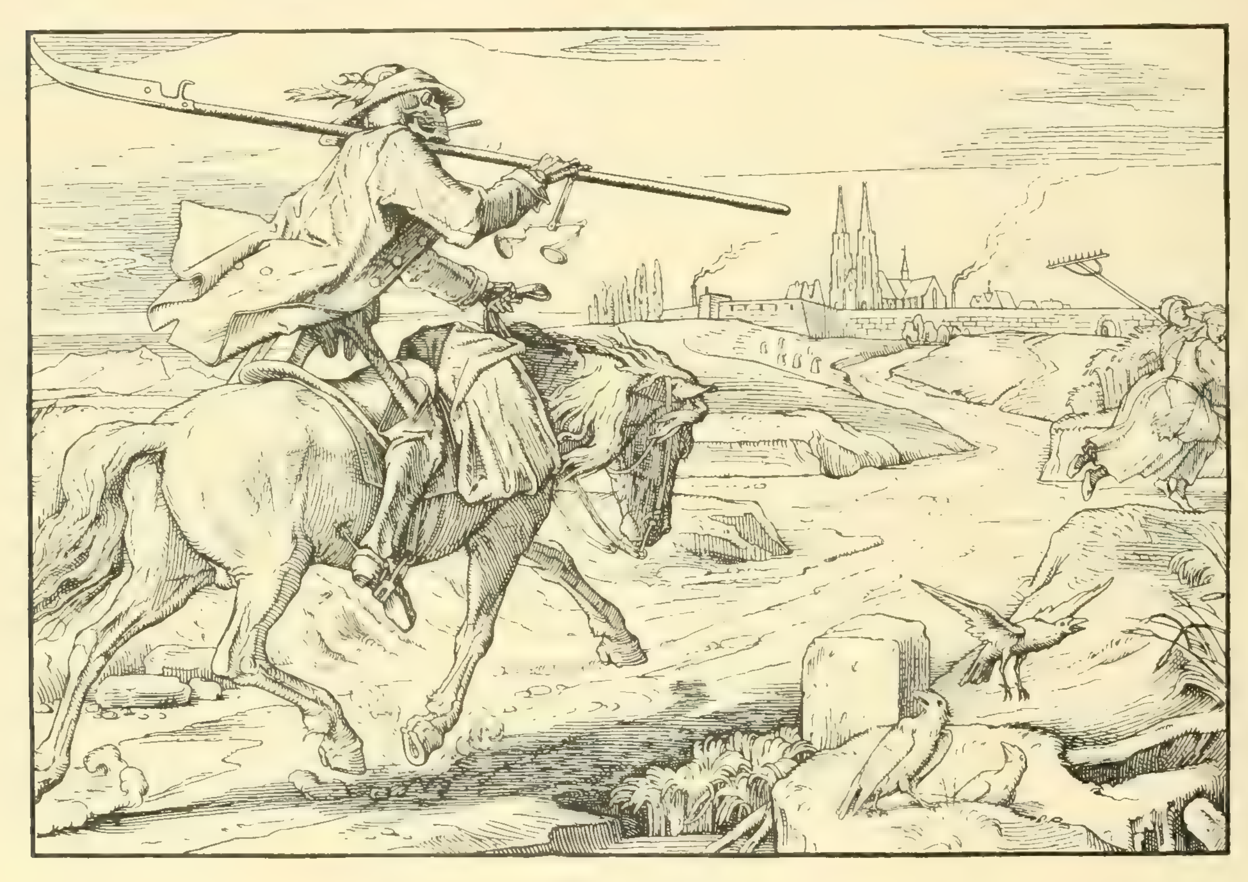
Die nachfolgenden Jahre verbrachte Rethel nun unter angestrengtester Arbeit, theils in Aachen, wo er im Sommer an den Wandbildern arbeitete, theils in Düsseldorf, theils in Dresden, wo er von der Galerie Anregung und Nutzen erhoffte. Diese Unruhe, zahlreiche seelische Erregungen und nicht zuletzt die rein physischen Anstrengungen der mit gröfster Energie betriebenen Frescomalerei sollten für Rethel verhängnifsvoll werden, und das grofsartige Werk, das der Künstler ersehnt hatte, um endlich frei seinem Genius folgen zu können, wurde für ihn eine Quelle schmerzlichster Kümmernisse. Inwieweit an dem tragischen Ausgang die erbärmlichen und kleinlichen Anfeindungen und das absichtliche oder unabsichtliche Mifsverstehen seiner Gröfse Schuld haben, inwieweit krankhafte Anlage oder noch andere Gründe die Katastrophe vorbereitet haben, wird sich wohl nie mit Sicherheit feststellen lassen. Sicherlich sind diejenigen Elemente in Aachen nicht von Schuld freizusprechen, die dem reizbaren Künstler die Arbeit erschwert und ihn durch die Nadelstiche übelwollender und unsachlicher Kritik das Leben verleidet haben.

Der düsteren Stimmung, die Rethel während der Arbeit in Aachen zuweilen an sich selbst verzweifeln liefs, entspricht eine Reihe von Zeichnungen, zu denen die Ereignisse des Jahres 1848 den äufseren Anlafs gaben. Es waren sechs Blätter eines Todtentanzes, zu dem Reinik die Verse schrieb und der 1848/49 in Dresden in Holz geschnitten wurde. Rethel, der in der Jugend mit Begeisterung den Freiheitsideen der alten Demokraten angehangen hatte, zeigt sich hier von einer ganz anderen Seite. Die brutale Wirklichkeit der Ereignisse hat sein feinfühlendes Künstlerherz abstofsen und verletzen müssen, und die Thatsache, dafs die meisten Führer der Bewegungen von 1848 nicht die alten, wahrhaft begeisterten Anhänger der deutschen Kaiseridee, sondern entweder ziellose Narren waren, wie in Düsseldorf, oder noch schlimmere ausländische Demagogen, wie in Berlin, konnte ihm nicht verborgen bleiben. So ist sein Todtentanz eine furchtbare Mahnung an das verführte Volk, das von dem Würger Tod getäuscht und zur Schlachtbank geschleppt wird. Was das Werk aber so mächtig macht, ist die Thatsache, dafs an ihm der Künstler doch wieder viel mehr Theil hat, als der Politiker. Rethel hatte gerade von Dresden aus sich wieder in sympathischer Weise über den dortigen Aufstand geäufsert, und so ist sein Todtentanz, dessen Wirkung sich Niemand entziehen wird, ein merkwürdiges Beispiel, um wieviel stärker der künstlerische Gedanke, als der inhaltliche bei der Schöpfung eines Kunstwerkes wirken kann, und

wie der inhaltliche Gedanke im wahren Kunstwerk nicht der Zweck, sondern nur ein Mittel sein darf, wenn eine mächtige allgemeine Wirkung erzielt werden soll.

Bei Cornelius war es umgekehrt, und so bleiben seine grofsartigen Cartons in Ewigkeit nur gezeichnete Theosophie, während Rethels reactionäre politische Tendenzbilder, wie man sie dem Inhalt nach übelwollend nennen könnte, packende, unwiderstehliche Kunstwerke sind.

Man hat in den Rethelschen Todtentanz-Blättern (dem Revolutions-Cyklus ging ein ähnliches Blatt voran, und später folgten noch zwei nicht minder ergreifende Blätter) schon die Andeutung des künftigen Leidens finden wollen. Wohl sehr mit Unrecht. Dafs mit Gott und der Welt und sich selbst zufriedene Philister, was damals in Düsseldorf nun einmal nur allzuviele Künstler geworden waren, derlei Compositionen nicht entwerfen, liegt ja auf der Hand, aber wenn schon die Alten keinen grofsen Geist sich ohne ein Gran Wahnsinns, jenes dichterischen Wahnsinns,



ALFRED RETHEL

Aus dem Todtentanz

von dem auch Shakespeare spricht, denken konnten, so ist es nicht nöthig, dafs man in diesen künstlerisch so klaren und mächtigen Blättern ein pathologisches Element sucht. Todtentänze sind zu allen Zeiten entworfen worden, und die geistige oder künstlerische Beschäftigung mit dem grandiosesten und ernstesten Motiv des Menschenlebens, seinem dunkeln Ende, braucht doch noch nicht das Zeichen drohender Krankheit zu sein. Man braucht freilich auch nicht, wie ein neuerer Biograph es thut, in den Todtentanzbildern Rethels einen Zug des Modernen, das nun allerdings recht häufig in etwas hysterischer Weise mit diesen Dingen kokettirt, zu finden. Die Rethelschen Todtentänze sind absolut nicht moderner als etwa das wilde Todtenrittbild des mythischen Niederländers aus dem XV. Jahrhundert im Palazzo Sclafani zu Palermo oder zahlreiche andere Schöpfungen dieser Art aus noch älterer Zeit, man denke nur an die tanzenden Gerippe auf dem antiken Silberbecher aus Boscoreale, aber sie sind ohne Zweifel das grandioseste

und einzigartige Werk eines mächtigen Künstlergeistes, der sich über die Trivialität und das selbstzufriedene Behagen seiner Zeitgenossen wie ein Riese erhebt und aufser dem Schwert seines Ernstes auch die Geifsel bitterster Ironie zu führen weifs.

Die sechs Blätter des Todtentanzes stellen den Beutezug des Todes während der Revolution dar. Aus dem Grabe erhebt sich das Gerippe, das Kreuz hat es umgestürzt; List, Eitelkeit und Blutgier rüsten es aus, die Tollheit bringt das Pferd und die Lüge die Waage, die sie der gefesselten Gerechtigkeit genommen hat. Auf dem zweiten Blatt reitet der Tod mit grimmigem Behagen durch die Herbstlandschaft einer Stadt zu, die Raben krächzen ihm zu und zwei Weiber entfliehen voll Entsetzen. Das dritte Blatt zeigt das Gerippe als Demagogen, der die Waage an der Zunge hält und das Volk aufreizt und belügt, im vierten Blatt drängt es zur Katastrophe: dem rasenden Pöbel reicht der Volksverführer von der Tribüne das zweischneidige Schwert der Volksjustiz. Seinem Helfershelfer wird bange, denn schon nahen die Truppen, und dann auf dem fünften Blatt demaskirt sich der Fahnenträger. Wie der verkleidete Fürst in der Novelle schlägt er den Mantel zurück, aber mit grimmigem Hohn zeigt er den Verlorenen seine schauerliche Nacktheit. Und so reitet er im letzten Blatte, den blutigen dünnen Siegeslorbeer um den Schädel, über die leichenbedeckte Barrikade: „als Sieger hoch zu Rosse dort, zieht der Verwesung Hohn im Blick, der Held der rothen Republik".

Ebenso grofsartig, theilweise noch stärker an Stimmungsreiz, sind die ähnlichem Gedankengang entsprossenen Blätter, „Das Auftreten der Cholera in Paris": „Der Tod als Würger" aus dem Jahre 1847 und vor Allem „Der Tod als Freund" 1851. Hier löst sich der feindselige Trotz gegen das Ende, die uneingestandene und ewig menschliche Furcht vor dem Tode in einer Poesie, die den Künstler über Hafs und Furcht erhebt und ihn die mächtigsten Töne wehmüthiger Versöhnung mit dem Unausweichlichen anschlagen läfst. Wie der Schwanengesang des grofsen Geistes, der bald darauf in ewige Nacht versinken sollte, muthet dieses Blatt an, das zu einer Zeit entstand, da sich sein Schöpfer auf der sogenannten Höhe menschlichen Glückes, im Besitz einer geliebten Braut befand. Nichts Gröfseres hat Rethel mehr geschaffen, aber sein jüngster Biograph M. Schmidt betont mit Recht, dafs der Künstler, der Solches bilden konnte, gesund, rein und klar war, mochte auch der Mensch schon den Keim der Krankheit in sich tragen.

ALFRED RETHEL
Der Tod als Freund

Ein drittes Todtenbild ist nicht wie die früheren als Holzschnitt erschienen, sondern Zeichnung geblieben. Es ist „Der Tod als Diener", der einem Vorleser den tödlichen Trunk gereicht hat. Zahlreiche andere Blätter, Zeichnungen verschiedenster Art, entstanden innerhalb der unruhigen, arbeits- und kummervollen, später von kurzem Eheglück verschönten Jahre, während deren Rethel im Sommer in Aachen malte, in den Zwischenpausen verschiedene Reisen unternahm, um auf der letzten in Italien seinem Schicksal zu verfallen. Sie alle zu nennen, ist hier nicht der Ort. Die ausführliche treffliche Biographie von Max Schmidt zählt sie in liebevollem Eingehen auf. Nur die grofsgedachten Illustrationen zu dem Lutherlied: „Eine feste Burg ist unser



ALFRED RETHEL

Die Eröffnung der Gruft Karls des Großen

Wandgemälde im Rathhaussaal zu Aachen

Gott“ mögen noch genannt sein, weil sie einen Einblick in das tief religiöse Empfinden Rethels gewähren, das ihn, den Protestanten, befähigte, in treuer Freundschaft zu den katholischen Kirchenmalern Deger und C. Müller zu halten, die gerade um jene Zeit mit ihren Bildern in der Apollinariskirche in Remagen beschäftigt waren.

Von den Aachener Fresken, dem Hauptwerk seines Lebens und dem Hauptwerk deutscher Monumentalmalerei überhaupt, konnte Rethel nur vier Bilder selbst auf die Wand malen, von den anderen hat er nur die Entwürfe und Cartons fertig stellen können, als ihn die Krankheit ereilte.

Bei der Concurrenz hatte er sieben Entwürfe eingereicht: den „Sturz der Irmensäule“, „Die Schlacht bei Cordova“, „Die Taufe Wittekinds“, „Die Kirchenversammlung zu Frankfurt“, „Karls Krönung“, „Die Uebergabe der Kaiserkrone an Ludwig“ und „Otto III. in der Gruft Karls des Grofsen“. „Die Kirchenversammlung“ wurde aus kirchlichen Gründen gestrichen, statt dessen wurden zwei neue Bilder: „Karl der Grofse, das Münster bauend“ und „Die Gesandtschaft Harun al Raschid's bei Karl dem Grofsen“ eingefügt. Letzteres wurde dann wieder mit der „Kirchenversammlung“ für das Treppenhaus zurückgestellt und statt ihrer „Der Einzug in Pavia“ componirt, so dafs also acht Bilder für die durch die endgültige Regelung der Restaurationsarbeiten entstandenen acht spitzbogigen Wandfelder fertiggestellt waren. Rethel begann 1847 mit der „Eröffnung des Grabes Karls des Grofsen durch Otto III.“, das wegen der darunter angebrachten Fenster die kleinsten Abmessungen hat. Vielleicht ist dieses Bild, in das der Künstler seine schon seit Jahren zurückgedrängte ganze Kraft, wie ein Giefsbach, der sein Wehr zerbricht, hineingegossen hat, das grofsartigste. Wie ein ungeheures Gespenst sitzt die Leiche des grofsen Königs im Ornat, die Krone auf dem Haupt, die verfallenen Züge durch einen Schleier halb verhüllt, Reichsapfel und Scepter in den erstarrten Händen, auf dem alten Kaiserstuhl. Das Grauen des Todes umwittert sie, und überwältigt ist der junge König auf die Kniee gesunken. Ehrfurcht, gemischt mit Entsetzen, hat seine Begleiter ergriffen. Röthliches Fackellicht erfüllt mit fahlem Schein und unheimlichem Schatten die enge Gruft. Trübe und grau fällt nur geringes Tageslicht durch die Bresche. Das wirkliche Licht, das durch die Fenster unter dem Bilde eindringt, erhöht den Grabeseindruck der gemalten Höhle und die vollendete coloristische Wirkung.

Es folgt als erstes Bild des eigentlichen Cyklus „Der Sturz der Irmensäule“ und als zweites „Die Schlacht bei Cordova“, die bis 1850 vollendet waren.

Ein ruhiger Triumph, der Sieg einer geistigen Macht, spricht aus dem ersten Bilde. Aufrecht in der Mitte, die Reichsfahne in der Hand, steht der König da und weist den erschreckten Heiden die Ohnmacht ihres Götzen. Der Erzbischof neben ihm faltet betend die Hände, aber er tritt neben dem Herrscher zurück, wie ja auch die Bekehrung der Sachsen mehr eine politische als eine religiöse That war. Auf den geistigen Sieg folgt der Triumph im Getümmel der Schlacht. Und auch hier ist das Königliche in der Gestalt des auf mächtigem Rofs aus dem Bilde hervorragenden Helden wunderbar gewahrt. Nicht zum Hieb, nicht zur Abwehr, nur als Zeichen der Macht schwingt er das Schwert. Im Vorbeireiten bricht er mit ruhigem eisernen Griff die Fahne von dem Streitwagen des Feindes. Dieser, dessen mattes Gelb einen merkwürdigen coloristischen Effect in der Mitte des Bildes hervorbringt, ist von weifsen Stieren gezogen, die ausbrechend oder zusammenstürzend die Ohnmacht des blinden Heidenthums symbolisiren. Hinter der machtvollen Gestalt des Kaisers, über der sich ein heifser, gewitterschwangerer Himmel wölbt, tobt das Getümmel der Schlacht, ohne doch den Blick von der mächtigen Mittelgruppe abzulenken. Nur der Bischof, der das Kreuz hochhebt, ist im Hintergrunde sichtbar, und vorn sind es zwei Mohren, die vergeblich versuchen, dem Vorwärtsstürmenden sich entgegenzuwerfen. Ein dritter bemüht sich um einen der wildgewordenen Stiere des Gespanns. Alle diese Figuren sind von leidenschaftlichem Leben erfüllt, das in merkwürdigem Gegensatz zu der Ruhe aller anderen Bilder steht. Wundervoll sind die Stiere, die den Beweis liefern, wie Rethel auch die Thiergestalt beherrschte und monumental zu gestalten verstand. Welch ein Unterschied auch zwischen dem Rofs des Kaisers und dem famosen Schimmel des Heltorfschen Barbarossabildes von Lessing. Gerade diese beiden Bilder lassen, wie in der plötzlichen Helle eines Blitzstrahls, die ungeheuere Kluft erkennen, die Rethels Kunst von Allem, was seine Zeitgenossen hervorgebracht haben, scheidet.

Das nächste Bild neben der von elementarer, stürmender Kraft erfüllten „Schlacht zu Cordova“ ist der mehr repräsentative „Einzug in Pavia“, das letzte Bild, das Rethel selbst in Fresco ausführte und im September 1851 beendete. Hier herrscht wieder die majestätische Ruhe, aber auch der Ernst der vorangegangenen Kämpfe spricht sich in der Gestalt des langsam durch



ALFRED RETHEL
Der Sturz der Irmensäule
Wandgemälde im Rathhaussaal in Aachen

das halbzerstörte Thor einreitenden, fast finster blickenden Kaisers aus, zittert in all' den Menschen nach, die, sei es als Sieger, sei es als Besiegte, die Hauptfigur des Triumphators umgeben. In dem seitwärts zu Pferde haltenden Bischof drückt sich Etwas wie die beginnende Eifersucht der Kirche auf das allzu mächtig werdende Kaiserthum aus.

Nach Vollendung dieser Bilder mufste Rethel die Arbeit einstellen, „theils aus Gesundheitsrücksichten, theils damit die von der städtischen Verwaltung veranlafste decorative Ausschmückung des Saales bewirkt werden konnte“. Er sollte seine Thätigkeit in Aachen nicht wieder aufnehmen.

Im Februar 1854 theilte Wiegmannn, Lehrer der Architektur an der Akademie und langjähriger Secretär des Kunstvereins, den Aachenern mit, dafs keine Aussicht zur Wiederaufnahme der Arbeit durch Rethel sei, und es wurde nun von einer Commission, die aus Schadow, Wiegmann und Deger bestand, der Gehülfe Rethels, Joseph Kehren, vorgeschlagen, um die noch fehlenden vier Bilder nach den Entwürfen Rethels auszuführen. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich das Unverständnifs Schadows für die Gröfse Rethels in grellem Licht. Nicht nur erklärte er, dafs Kehren vor Rethel das Talent einer schönen harmonischen Wirkung der Farbe voraus habe, sondern er constatirte sogar bei den von Rethel ausgeführten Bildern verschiedene Mängel. Zur Beseitigung derselben schlug er Tempera-Retouchen vor, welche diese Gemälde zwar nicht zu ganz vollkommenen Kunstwerken machen würden, aber dieselben soweit verbessern würden, dafs auch das nicht kunstgebildete Publikum imstande sein werde, dem Eindruck dieser übrigens grofsartigen und geistvollen Schöpfung sich ungestört hinzugeben.

Schadow hat damit den Beweis erbracht, dafs ihm damals der unbefangene Blick, den seine ersten Schüler an ihm rühmten, verloren gegangen war. Freilich konnte der Schöpfer des dreitheiligen Bildes „Fegfeuer, Paradies und Hölle“ (1852) auch kaum die gesunde Kraft Rethels würdigen. Was ihm bei Kehren als ein Vorzug erschien, die harmonische Wirkung der Farbe, das empfindet der Beschauer heute im Rathhaussaal als unangenehme süfse Buntheit der letzten vier Bilder neben der bewufst beschränkten, dem Gegenstand und dem Stil des niederen steinernen Saales angepafsten, eminent vornehmen Coloristik der von Rethel selbst gemalten Bilder, die wohl kaum durch die Tempera-Retouchen ihr Uebergewicht über die anderen erhalten haben werden.

Von der „Taufe Wittekinds“ gehört also noch der Carton Rethel an, während bei der Ausführung der folgenden Bilder sich Kehren auf die blofsen Entwürfe angewiesen sah. Hier überwiegt nun das Repräsentative noch mehr, als bei dem „Einzug in Pavia“, und zwar schon in einer auch die Composition beeinflussenden Weise. Bei der „Taufe Wittekinds“ ist das hohe Podest, auf dem die Haupthandlung vor sich geht, eine künstliche Vorrichtung, die das Bild in zwei organisch nicht durchaus zusammenhängende Theile scheidet. Und dabei ist der untere Theil eigentlich überflüssig, da er nur zuschauende Krieger und andere Statisten enthält.

In der Krönung ist wenigstens die Weihe des Momentes, mag derselbe auch etwas Gekünsteltes haben, vortrefflich zum Ausdruck gelangt. Das Witzwort des Königs Friedrich Wilhelm IV.: „Solche Ueberraschungen kennt man“, das er bei der Betrachtung des Entwurfes aussprach, enthält aber doch auch eine nur zu treffende Kritik. Auch die Ueberraschung Karls durch die Gesandten des Papstes, die aus Ravenna Säulen für den Neubau des Aachener Münsters bringen, gehört in diese Kategorie, und die Thätigkeit des Kaisers selbst, der mit der Bleiwaage hantirt, hat etwas ebenso Conventionelles, wie Unwahrscheinliches. Nur das letzte Bild schlägt noch einmal die vollen Accorde der mächtigsten Rethelschen Kunst an. Ergreifend ist die Gestalt des greisen Herrschers, der von zwei Dienern gestützt, aber in fast übermenschlicher Gröfse Alle überragt und auf den Thron wie auf das Symbol der unsterblichen kaiserlichen Macht hinweist, während die schlanke Gestalt des Sohnes mit weitausgreifendem Arm die Krone von dem Kissen hebt, um die schwere Last auf sein jugendliches Haupt zu nehmen. Selbst im Entwurf sind die Züge des alten Herrschers von erschütterndem Ausdruck. Man möchte an den Ausdruck in dem letzten Bildnifs unseres alten Kaisers denken, den Lenbach in so ergreifender Treue festgehalten hat.

Die Entwürfe der „Kirchenversammlung“ und der „Gesandtschaft Harun al Raschids“, die im Treppenhause Platz finden sollten, geben, allerdings den Motiven entsprechend, mehr repräsentative Darstellungen, die durch die Gleichmäfsigkeit der Composition auffallen, auf beiden wieder und zwar beide Male auf derselben Seite jenes Podest, das nun einmal immer ans Theater erinnert.

Der hohe künstlerische Werth der Fresken Rethels beruht fast ausschliefslich auf denselben Eigenschaften, die sie von der damaligen Kunst und nicht blofs der Düsseldorfer grundsätzlich unterscheiden, und nur darin ist auch der Grund zu suchen, weshalb sie im Publikum mehr



ALFRED RETHEL
Die Schlacht bei Cordova
Wandgemälde im Rathhaussaal zu Aachen

Befremden als etwas Anderes, bei den zeitgenössischen Künstlern zwar Bewunderung, aber kein eigentliches fruchtbringendes Verständnifs fanden. Die Entwicklung der Menschheit liebt eben keine Sprünge, und Rethels Monumentalkunst war der Kunst ihrer Zeit um fast ein Menschenalter, mindestens um ein Künstleralter voraus.

Man kann den Werth eines Kunstwerkes wohl danach schätzen, einmal inwieweit der in ihm dargestellte Gedanke oder das in ihm behandelte Ereignifs in prägnantester Weise zum Verständnifs und in die Erscheinung gebracht worden ist, so dafs ein Irrthum des menschlichen Vorgangs, selbst bei dem Ungelehrten, wenn auch nicht Ungebildeten unmöglich ist. Und es wird sich der Künstler somit auch in der Wahl des Gegenstandes offenbaren, insofern er keine Gegenstände erwählt, die zu Mifsverständnissen Anlafs geben oder überhaupt malerisch, d. h. verständlich nicht darstellbar sind, wie es die zahlreichen später und auch damals schon gemalten Novellen sind, die eigentlich nur Illustrationen zu irgend einer mehr oder weniger bekannten Geschichte und an und für sich, d. h. ohne Commentar, kaum verständlich sind. Das Publikum hat übrigens für solche Bilder häufig eine grofse Vorliebe, da sie angeblich „zu denken geben", das Schlimmste, was man von einem Bilde sagen kann, das nicht zum Denken, sondern zum Schauen anregen soll und sich dadurch von den Werken der Griffelkunst sehr wohl unterscheidet.

Dann aber wird das Kunstwerk nach der Hinsicht zu beurtheilen sein, inwiefern die einzelnen Factoren in ihm künstlerisch verwendet sind, und hier ist nun freilich das Urtheil ein ungeheuer schwieriges. Die Ansichten über das, was künstlerisch schön ist, haben von Epoche zu Epoche oft in verblüffendster Weise sich geändert. Die Künstler, die von ihren Zeitgenossen als Halbgötter gepriesen wurden, waren nach einem halben Jahrhundert vergessen oder mifsachtet und umgekehrt, und gerade bei Denjenigen, welche sich mit Kunst beschäftigten, sind diese Aenderungen des Geschmacks am stärksten zu beobachten; der grofse Haufe betet auch hier nur nach. Und hier bleiben zu Anhaltspunkten bei der Beurtheilung nur die Natur und solche Kunstwerke, welche bei einer sehr eingehenden Kenntnifs alles dessen, was die Menschheit durch ihre verschiedenen Völker und in ihren verschiedenen Epochen auf den Gebieten der verschiedenen Künste geschaffen hat und bei einer sehr vorsichtigen und alle Nebenbeziehungen berücksichtigenden Auswahl, als die hervorragendsten übrig geblieben sind.

Es ist wohl keine Ueberhebung, wenn man unserer Zeit die Fähigkeit einer solchen Objectivität eher als irgend einer früheren zutraut. Man wird dazu berechtigt sein durch die Thatsache, dafs niemals eine so eingehende Kenntnifs aller früheren und gleichzeitigen Kunstwerke bestanden hat und zufolge ungünstiger Verkehrsmittel und anderer Umstände auch nicht bestehen konnte, und der Beweis wird geliefert dadurch, dafs der Kunstverständige heute Erzeugnisse der verschiedensten Epochen, ja gewisse Erzeugnisse in allen Epochen (unabhängig natürlich von dem von Monat zu Monat fast wechselnden Modegeschmack des Kunsthandels, der Presse und des Secessionismus) zu verstehen und zu schätzen bemüht und imstande ist.

Also Natur und wirkliche Kunstwerke, das sind die Mafsstäbe, natürlich nur insoweit sie dem immerhin sterblichen und also dem Irrthum unterworfenen Auge verständlich und zugänglich sind. Legt man diese Mafsstäbe an die Rethelschen Fresken, — es dürfen hierbei allerdings nur die vier ersten in Betracht kommen —, so wird man finden, dafs die Vergleichung mit dem, was wir heute als das Gröfste an monumentaler Kunst kennen, also etwa die Parthenonfiguren, die Pisaner Campo santo-Fresken, die Stanzen und die Decke der Sixtina, den Rethelschen Bildern nicht schadet, dafs sie neben diesen Werken, die wir heute als Hochburgen in dem weiten Gebiete der Kunst erkennen zu müssen glauben, sich halten und an ihrer Kraft, ihrem seelischen Eindruck nichts einbüfsen. Fast noch schwieriger ist für den Laien die Vergleichung mit der Natur, denn die Natur ist eben geheimnifsvoll am lichten Tag, und wer die Wirklichkeit, wie sie sich auf der Strafse zeigt oder wie etwa der treffliche Chodowiecky sie so bieder dargestellt hat, für Natur nehmen möchte, der wird freilich vor den Rethelschen Bildern zurückfahren. Aber wer sich bemüht hat, hinter den Schleiern der Wirklichkeit, die Manche gerne für den Kern selber nehmen, diesen Kern, die Natur selbst zu sehen, der wird gerade bei Rethel die geheimnifsvolle Verbindung von hoher Kunst mit tiefstem intuitiven Natur- und Menschenverständnifs finden. Nicht als ob die Menschen in diesen Momenten sich unbedingt gerade so benommen hätten, aber dafs der Moment durch lebendige Menschen nicht menschlicher und vor Allem nicht verständlicher hätte zur Erscheinung gebracht werden können.



ALFRED RETHEL
Karls des Grofsen Einzug in Mailand
Wandgemälde im Rathhaussaal zu Aachen

VII. Kapitel

Die katholisch-kirchliche Malerei

EINE der eigenthümlichsten Erscheinungen innerhalb der neueren deutschen Kunst ist jene Gruppe von Künstlern, die sich unbekümmert um all' die suchenden, aufstrebenden, fortschreitenden Strömungen in ihrer Umgebung zusammenschlofs, um noch ganz im Sinne von um fast ein halbes Jahrhundert rückwärtsliegenden Bestrebungen das Heil der Kunst und gleichzeitig damit ihr Seelenheil in einem bewufsten Zurückgehen auf die klösterliche Frömmigkeit und die ascetische Kunst gewisser alter Italiener zu suchen. Diese Leute standen fast genau auf demselben Boden, wie die römischen Nazarener, sie besafsen dieselbe Frömmigkeit, dieselbe Begeisterung und waren in Bezug auf die Entwickelung ihrer Kunst fast demselben Irrthum verfallen, wie jene, nämlich etwas Neues und Lebensfähiges im engsten Anschlufs an etwas Vergangenes, Abgeschlossenes und Fremdländisches aufbauen zu wollen. Wenn es ihnen dennoch gelang, Achtenswerthes und für Viele, die nicht auf dem rein künstlerischen Standpunkt stehen, sogar Bewundernswerthes zu schaffen, so lag das an der inneren Tüchtigkeit ihrer Persönlichkeit, die sie zu aufopfernder, überzeugungs- und glaubensvoller Thätigkeit befähigte und an ihrer trefflichen künstlerischen Erziehung und gewissenhaften Arbeit. Es lag aber nicht zum wenigsten auch an dem äufserlichen Glücksfall, der ihnen am Anfang ihrer Laufbahn die Möglichheit zur Ausführung einer gemeinsamen, grofsartigen Arbeit gewährte, in der sie nicht nur selbst ein abgeschlossenes Werk von höchstem und intimstem Reiz schaffen konnten, sondern auch eine Stärkung ihres Könnens und Wollens fanden, die für ihr ganzes späteres Leben und Schaffen von nachhaltiger Wirkung war und sie vor allen Bewegungen und Schwankungen schützte, die gerade ihnen nur hätten verderblich werden müssen.

Es scheint, dafs die Anregung zu der Ausmalung der Apollinariskirche bei Remagen zuerst von Schadow ausgegangen ist, der zwar im Allgemeinen der Frescomalerei nicht gerade allzu sympathisch gegenüberstand, aber für Werke kirchlicher Kunst deren Bedeutung anerkannte. Der Besitzer jener alten Kirche war seit einigen Jahren der Freiherr Franz Egon von Fürstenberg, ein ebenso frommer wie kunstliebender Mann, der mit grofser Begeisterung im Jahre 1838 den Plan einer Ausmalung der Kirche aufnahm und die Arbeit den drei Schülern Schadows: Deger, Carl und Andreas Müller übertrug. Freilich wurde die Ausführung noch verzögert, weil bei einer Untersuchung der Kirche sich herausstellte, dafs dieselbe baufällig sei. Der Besitzer war grofsherzig genug, den Vorschlag, nur Oelgemälde in ihr aufzuhängen, abzulehnen, und sich zu einem vollständigen Neubau zu entschliefsen, der nach Plänen des Dombaumeisters Zwirner sofort in Angriff genommen und 1843 soweit fertig gestellt war, dafs mit der Bemalung der Wände begonnen werden konnte. Von den drei Künstlern, die mit diesem Werk betraut wurden, war Deger der älteste und schon damals das Haupt der kleinen Künstlergemeinde, die sich in ihrer streng kirchlichen Richtung von der grofsen Schadowschule abzuzweigen begonnen hatte. Sie lehnte die ästhetisch-romantischen Anklänge, die der religiösen Kunst nicht nur der Schule, sondern besonders auch Schadows anhafteten, ab, und es entstand deshalb allmählich auch zwischen ihr und Schadow eine leise Spannung, die später wesentlich dazu beitrug, Schadow auch nach dieser Seite hin zu isoliren.

Ernst Deger war am 15. April 1809 zu Bokenem bei Hildesheim geboren und hatte zunächst die Akademie in Berlin besucht. Als er dort aber die ersten Düsseldorfer Bilder gesehen hatte, lockte auch ihn die dort entstandene neue Schule an und er siedelte 1829 nach Düsseldorf über. Hier begann er eine äufserst angestrengte und lediglich auf das Gebiet rein kirchlicher Malerei

beschränkte Thätigkeit. Es entstand eine Reihe von Schöpfungen, die Degers Ruhm in den kirchlichen Kreisen bald befestigten und zwar in katholischen, sowohl wie in protestantischen, denn in jenen verhältnifsmäfsig harmlosen Zeiten malte er, vielfach im Auftrage des Kunstvereins, Altarblätter, ebensowohl für katholische wie für protestantische Kirchen. In seinen Motiven beschränkte er sich meist auf wenige Figuren und es scheint fast, als ob er damals in seinem Schaffen mit einer gewissen Schwerfälligkeit der Phantasie zu kämpfen gehabt hätte, bis ihm gerade die monumentalen Aufgaben über diesen Mangel hinweghalfen.

Carl Müller war etwa zehn Jahre jünger als Deger. 1818 in Darmstadt aus einer ursprünglich rheinischen Familie geboren, war er seit 1835 Schüler der Sohnschen Malklasse in Düsseldorf und hatte auch schon einige kleine Bilder religiösen Inhalts gemalt, die meist der Kunstverein angekauft hatte. Sein älterer Bruder Andreas, 1811 geboren, hatte seine Studien in München begonnen, war aber ebenfalls seit 1834 nach Düsseldorf übergesiedelt, wo er, nachdem sein erstes Bild noch dem romantischen Stoffkreise angehört hatte, es war „Der Knabe vom Berge“ nach Uhland, sich ebenfalls der religiösen Malerei zuwandte, in der er übrigens gewisse genrehafte Züge niemals ganz verleugnet hat.

Deger und Andreas Müller hatten Düsseldorf 1837 verlassen, um sich für die Arbeit in Remagen vorzubereiten. Das konnte nach den damaligen Anschauungen im Allgemeinen und nach den Anschauungen der kleinen Künstlergruppe im Besonderen, eben nur in Rom geschehen, wo denn auch die Cartons gröfstentheils vollendet wurden. Freilich hielt Florenz die beiden Reisenden lange Zeit fest, und in der That hat der Florentiner Fra Angelico die jungen Düsseldorfer Heiligenmaler mehr beeinflufst, als irgend ein anderer Italiener, und selbst in Rom werden sie mehr die kleine von dem Mönch gemalte Capella Niccolò V. studiert haben, als die Stanzen oder gar die Sixtina.

Im nächsten Jahre folgte Carl Müller nach Italien. In seiner Begleitung befand sich ein vierter junger Maler, der auf besonderen Wunsch Schadows zur Theilnahme an der grofsen und schönen Arbeit zugelassen werden sollte. Es war dies Franz Ittenbach, der, 1813 in Königswinter geboren, seit 1832 in Düsseldorf studirte und auch schon einige Bilder streng religiöser Richtung gemalt hatte, obwohl er unter dem Druck seiner nicht glänzenden Verhältnisse sich auch in der Porträtmalerei mit Glück beschäftigte. So durfte er den im Jahre 1837 in Minden internirten Kölner Erzbischof Clemens August Droste zu Vischering in seiner Gefangenschaft malen und vollendete diese Arbeit zu allseitiger Zufriedenheit.

In Italien, wohin diese Beiden in Gesellschaft Schadows und seiner Familie hatten reisen können, begann ein überaus anregendes und fruchtbringendes Zusammenarbeiten der vier Kunstgenossen, die nicht verfehlt hatten, auch den noch in Rom lebenden Overbeck aufzusuchen und bei ihm, der noch immer als das Haupt der neuen religiösen Malerei überhaupt galt, Belehrung und Anregung zu suchen. Ob gerade zum Vortheil, mag dahingestellt bleiben. Overbeck war damals schon in jene Richtung eingetreten, die ihn von der lebendigen Kunst immer mehr zur Tendenz führte. Es scheint aber auch, dafs sein Einflufs nur ein ziemlich beschränkter war, denn dafs Deger sich sogar der Kritik Kaulbachs, mit dem er in Rom in einem Hause gewohnt hatte, „mit grofsem Nutzen“ unterwarf, beweist die damalige Unabhängigkeit der jungen Düsseldorfer von der ausgesprochenen Tendenz, die Overbeck damals schon beherrschte. Andererseits tauchte aber in ihnen doch auch schon der Gedanke und die lebhafte Hoffnung auf, in Düsseldorf eine echt christliche Malerschule im Sinne der Klosterbrüder gründen zu können.

Im Winter 1843 begannen die Arbeiten in der Kirche selbst, um mit Unterbrechungen, wie sie in der Natur der Sache liegen, 1851 im figuralen Theil, 1856 oder 1857 vollständig auch in der decorativen Ausschmückung vollendet zu werden. 1857 wurde die Kirche eingeweiht, um von nun an als eines der interessantesten Denkmäler der neuen deutschen, insbesondere der kirchlich-katholischen Malerei der Oeffentlichkeit übergeben zu werden.

Bei einer Beschreibung des gesammten Bilderschmuckes ist zunächst das Nebeneinander- und Zusammenarbeiten der vier, zwar demselben Ziel zustrebenden, aber unter sich doch verschiedenen Künstler zu berücksichtigen. Bei der merkwürdigen und in ihrer Art einzigen seelischen Harmonie, die unter ihnen herrschte, wirkte dieses Zusammenarbeiten aber niemals störend, und man wird das wohl nicht mit Unrecht der fast klösterlichen Zucht, die sie bei der Arbeit, wie bei einem Gottesdienst einhielten, zuschreiben können.

Nicht ganz glücklich erscheint die Häufung und Eintheilung der Motive, sowie die künstlerische Anlage derselben. Nicht weniger als drei, oder wenn man will, vier Gedanken- oder Geschichtenreihen gehn hier neben- und durcheinander, und das Mittel, das gewählt wurde, sie auseinander

zu halten, verschiedene Gröfse der Figuren, kann nicht als ein dem neuzeitlichen Geschmack entsprechendes bezeichnet werden. Freilich hat ja auch die Wandmalerei sowohl der frühesten Zeit, als auch der Renaissance sich dieses Aushülfemittels bedient, ohne dafs es deshalb vorbildlich zu sein brauchte. Und bei den alten Wandgemälden wird der unwirkliche und unharmonische Eindruck, den Menschen in den verschiedensten Mafsstäben auf derselben Wand machen müssen, durch eine bewufst decorative Behandlung der Bildflächen etwas verwischt.

Es ist ja ohne Zweifel ein grofser Unterschied, ob ein Wandgemälde lediglich als decorativer Schmuck gedacht ist, als aufgehängter Teppich, als Gobelin oder selbst als ein auf der Wand angebrachtes Bild, oder ob das Wandgemälde seiner Behandlung und Ausführung nach den Eindruck des realen Vorgangs, den Eindruck der Wirklichkeit anstrebt. Letzteres hat die Monumentalkunst der Renaissance nur zeitweise und in beschränktem Umfang versucht. Die ältere Zeit hat ganz darauf verzichtet. Merkwürdigerweise allerdings, aber eigentlich ganz folgerichtig ist es nur gerade Fra Angelico, der in seinen Wandgemälden in San Marco, welche die Wunder Christi u. s. w. darstellen, auf die blofs decorative Wirkung verzichtet und das Wunderbare als möglichst wirklich darzustellen versucht. Auch bei den im selben Sinne meist realistisch gemeinten Bildern in der Apollinariskirche fehlt die bewufst stilisirende Absicht, und es bleibt der Gegensatz zwischen den Verhältnissen der Menschen in den einzelnen Bildern ungelöst.

Die Apollinariskirche ist im gothischen Stil über einem griechischen Kreuz aufgeführt. Ihrer Bestimmung, ausgemalt zu werden, gemäfs, eigentlich aber keineswegs im Sinne der Gothik, enthält sie nur ein grofses Fenster an der Südseite und eines an der Westseite über dem Eingang, ferner einige kleinere Fenster und Oeffnungen im Chor. Die anderen Wände sind ganz für die Malereien vorbehalten und bieten im Innern grofse und schöne Flächen. Die Anordnung der Stoffe ist die, dafs im Mittelschiff links und an der Schlufswand des linken Querschiffes die Geschichte Christi, rechts die Geschichte der Maria; an den Längswänden des Querschiffes die Geschichte des heiligen Apollinaris und im Chor Christus mit Maria und Joseph (in der Wölbung), unten Apostelfiguren dargestellt sind. Entsprechend den grofsen Flächen der Wände im Langschiff sind die Figuren dieser Bilder die gröfsten. Kleiner sind die der Apollinarislegende, und unter diesen zieht sich noch eine Reihe von Darstellungen auf Goldgrund aus der Passion und wieder aus der Legende des Heiligen in kleinerem Mafsstab mit noch kleineren Figuren hin. Bei der Vertheilung unter die Künstler kamen auf Deger und C. Müller die Hauptbilder der Passion und des Marienlebens; auf A. Müller die Bilder der Apollinarislegende und auf Ittenbach und A. Müller die kleinen Darstellungen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi. Andreas Müller führte aufserdem die ornamentale und decorative Ausschmückung der Umrahmungen und der Architekturtheile aus.

Auf der Eingangswand befinden sich an der Orgelbühne hoch oben „König David“ und eine „Heilige Cäcilie“ von A. Müller, auf der nördlichen Wand daneben „Die Geburt Christi“ von Deger, eines der Hauptbilder dieses Künstlers, an das sich am Ende des linken Kreuzarms „Die Kreuzigung“ anschliefst, um mit der ebenfalls grofsen „Auferstehung“ im Chor diese Reihe abzuschliefsen. Diesen Bildern gegenüber hatte Carl Müller die Darstellungen aus dem Leben Mariä übernommen. Er beginnt mit der „Geburt“ und den „vorbildlichen Frauen“. An der Fensterwand des Querschiffes folgt „Die Verkündigung“ in zwei kleinen Figuren an den Seiten der Fenster und der Gestalt Gottvaters über demselben, und schliefslich, gegenüber der „Auferstehung Christi“ von Deger „Die Himmelfahrt Mariä und ihre Krönung“. Unter diesen grofsen sechs Bildern befinden sich die kleinen Darstellungen und zwar vom Eingang an beginnend, unter der Geburt Christi: „Die Darbringung im Tempel“ und „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“, beide von Ittenbach. Unter der Kreuzigung: „Christus am Oelberg“, „Die Geifselung“, „Die Dornkrönung“, „Die Kreuzschleppung“ und „Christus am Oelberg“ von Deger, in der Umrahmung des Bildes Engel und Propheten, ebenfalls von Deger. Unter der Auferstehung: „Die Erscheinung des Herrn vor Maria“, „Magdalena im Garten“ und „Schlüsselamt Petri“ von Ittenbach. Unter den Müllerschen Bildern aus der Geschichte der Maria befinden sich: unter der Geburt und den vorbildlichen Frauen: „Die Begegnung der Eltern der Maria an der goldenen Pforte“ und „Maria steigt die Tempelstufen hinan“ von Ittenbach. Unter den Verkündigungsfiguren: „Die Heimsuchung Maria durch Elisabeth“ und „Die Vermählung der Maria mit Joseph“. Unter der Himmelfahrt Mariä: „Der Tod“ und „Das Begräbnifs Mariä“, beide wieder von Ittenbach.

Vor der Chornische befinden sich links die Gestalt der Maria mit dem Jesuskind, rechts die des Joseph, von Deger, und auf dem Triumphbogen oben das Lamm, umgeben von den Symbolen der Evangelisten, und angebetet von aufsteigenden Engelsgruppen, von Carl Müller. Ferner enthält



ERNST DEGER
Die Auferstehung Christi (unterer Theil)
Wandgemälde in der Apollinariskirche zu Remagen

der Triumphbogen innen grau in grau gemalte Darstellungen der sieben Sakramente nach Entwürfen von Carl Müller, gemalt von Ittenbach.

Im Chor an der Kuppel malte Deger den thronenden Christus als Richter, neben ihm Maria mit den Stammeltern Adam und Eva, sowie Noah, Abraham, Isaak u. s. w., und auf der anderen Seite: Johannes den Täufer mit Moses und den Propheten. Unten sind die Gestalten der vier Evangelisten, Petrus und der heilige Apollinaris von Ittenbach gemalt.

An diese biblischen Darstellungen reihen sich nun die vier Bilder aus der Geschichte des Schutzpatrons der Kirche, des heiligen Apollinaris, an, die von Andreas Müller ausgeführt wurden. Nämlich im südlichen Querschiff an der Ostwand „Die Weihe des Heiligen durch Petrus in Rom", gegenüber „Die Heilung eines Kranken und andere Wunder"; im nördlichen Querschiff an der Westwand „Die Zerstörung einer Jupiterstatue durch das Gebet des Apollinaris" und gegenüber „Apollinaris' Tod". Auch diese Bilder haben als Predellen kleinere Darstellungen aus dem Leben des Heiligen.

Schon aus dieser Aufzählung geht der für den keineswegs grofsen Raum fast allzu grofse Reichthum an Motiven hervor, der ein Ueberblicken des Gedankeninhaltes unmöglich macht und infolge des Wechsels der verschiedenen Historien sogar den Verfolg der einzelnen erschwert.

Bewunderswerth bleibt nur, wie gesagt, dafs trotz alledem und trotz des Zusammenarbeitens von vier Malern der künstlerische Gesammteindruck ein so einheitlicher, harmonischer und durchaus würdevoller ist. Es weist das auf eine Einigkeit und ein Zielbewufstsein hin, das nicht hoch genug anzuschlagen ist.

Bei einer objectiven Beurtheilung der einzelnen Arbeiten wird man auch hier wieder die zeitlichen und confessionellen Verhältnisse zu berücksichtigen haben. Man wird vor Allem nicht vergessen dürfen, dafs diese Arbeit, abgesehen von Cornelius' Malereien in der Ludwigskirche, der erste Versuch einer Gesammtausschmückung eines Gotteshauses seit den Zeiten der Renaissance in Italien ist, dafs auf deutschem Boden nichts existirte, was den zum Theil noch in jugendlichem Alter stehenden Künstlern als Vorbild dienen konnte und dafs sie alle Anregungen auch deshalb schon aus Italien zu holen sich veranlafst und selbst genöthigt sahen.



FRANZ ITTENBACH
Der zwölfjährige Jesus im Tempel
Wandgemälde in der Apollinariskirche zu Remagen

Sind so die italienischen Anklänge überall nachzuweisen, so ist es doch anzuerkennen, wie namentlich in den kleinen Predellenbildern, aber auch in den grofsen Bildern aus dem Leben der Maria sich ein origineller Geist ausspricht, in dem man Erinnerungen an die alten deutschen Meister, selbst an Dürer wird spüren können.

Schon zu der Zeit, als das Werk vollendet wurde, galt Deger als das Haupt und die stärkste Kraft in der kleinen Malergemeinde. Auch hierüber wird man heute ein anderes Urtheil zu fällen geneigt sein, um so mehr als von Deger ein anderes Werk monumentaler Kirchenmalerei vorhanden ist, das ihn auf einer bei weitem höheren Stufe der Entwicklung zeigt. Gerade die berühmtesten Degerschen Bilder in der Apollinariskirche weisen Schwächen auf, die, so erklärlich sie sind, doch nicht übersehen werden dürfen. Es scheint, als ob Deger die grofsen Flächen, die ihm für seine Bilder angewiesen waren, wenn auch künstlerisch, so doch technisch noch nicht beherrschen konnte. Die Frescomalerei läfst die Farben anders auftrocknen, als sie hingestrichen werden, und hieraus entstand vielleicht eine gewisse Leere in einzelnen Partien der Degerschen Bilder, die mehr coloristischer als compositioneller Natur ist, wie sie denn auch bei farblosen

Reproductionen viel weniger auffällt, als bei den Originalen. Deger hatte mit der figurenreichen Kreuzigung begonnen. Christus am Kreuz nimmt die ganze Mitte des Bildes ein, rechts und links hängen die Schächer, oben schweben drei Engel mit Spruchbändern und unten befindet sich eine aufserordentlich figurenreiche Versammlung, links Maria, umgeben von Frauen und Aposteln, am Fufse des Kreuzes Maria Magdalena, die direct an Giotto erinnert, und rechts Gruppen von Juden und Römern.

Wenn trotz dieser zahlreichen, gut componirten, vielleicht etwas zu ruhig sich bewegenden Gestalten das Bild viele leere Stellen aufweist, so liegt das eben, wie gesagt, an der farbigen Behandlung, besonders der Gewänder, die in ihren grofsen, auffallend und nicht immer glücklich gefärbten Massen (ein helles Roth überwiegt) die decorative Wirkung beeinflussen. Dasselbe gilt von der etwas conventionell componirten, von Deger zuletzt gemalten „Geburt Christi", bei der die leere gelbbraune Wand der offenen Hütte, in welcher Maria mit dem Kinde sitzt, den ebenfalls nicht sehr sympathischen coloristischen Mittelpunkt bildet. Dafs diese Bilder die verhältnifsmäfsig beste Beleuchtung auf der Nordwand haben, scheint ihnen eher zum Nachtheil als zum Vortheil zu gereichen, denn das in dem dunkeleren Chor befindliche Auferstehungsbild, das allerdings auch am interessantesten componirt ist, wirkt bei weitem einheitlicher und harmonischer in Farbe und Fleckenwirkung. Stärker als Deger und unzweifelhaft als der bedeutendste Künstler der Apollinariskirche tritt Carl Müller hervor, und es ist lebhaft zu bedauern, dafs von den beiden grofsen Bildern dasjenige, welches zur Zeit seiner Fertigstellung, als die noch stehenden Gerüste seine Betrachtung erleichterten, am meisten bewundert wurde, heute thatsächlich in seinem oberen Theil fast unsichtbar ist, da es sich an der am schlechtesten beleuchteten Wand des Chorarmes befindet. Da auch sonderbarerweise von den Bildern der Apollinariskirche, die doch widerspruchslos als die hervorragendste Arbeit der neueren katholischen Kunst bezeichnet werden müssen, nicht einmal ausreichende Reproductionen existiren, so ist der Beschauer bei der Beurtheilung Carl Müllers in dem Remagener Werk auf das mühsame Studium des unteren Theiles dieser Himmelfahrt und auf das erste Bild „Die Geburt der Maria" beschränkt, denn auch die übrigen kleineren und nebensächlichen Figuren der „Verkündigung" an der Westwand kommen nicht besonders gut zur Anschauung.

Unter diesen Verhältnissen wird man „Die Geburt der Maria" von Carl Müller als die bedeutendste, nicht nur von seinen, sondern von sämmtlichen Fresken ansehen müssen. C. Müller zeigt sich hier coloristisch sowohl, wie in Bezug auf Anordnung und Zeichnung von einer Kraft, wie er sie selbst in späteren Arbeiten kaum wieder erreicht hat, und es scheint fast, als ob Deger bei seinen Arbeiten in Stolzenfels von dem jüngeren Genossen gelernt habe und nicht umgekehrt, wie häufig angenommen wird. Carl Müller ist es durch eine Reihe von widrigen Umständen leider nicht vergönnt gewesen, noch einmal ein grofses monumentales Werk auszuführen. Zwei Projecte dieser Art zerschlugen sich, und wenn die damals so glänzend begonnene katholische Monumentalkunst bei diesen Anfängen schon stehen blieb, so lag das nicht an dem Mangel an Künstlern.

„Die Geburt der Maria" bot in ihren Compositionen grofse Schwierigkeiten. Bei den grofsen Bildern war mit Ausnahme der „Kreuzigung" eine Zweitheilung vorgenommen worden, die sich aus den Motiven theils ziemlich zwanglos ergab, theils in der schon bemerkten jugendlichen Vorliebe für Häufung des epischen Materials nach alten Mustern ihren Ursprung haben mochte. So sieht man bei der „Geburt Christi" unten die Anbetung der Mutter mit dem Kinde durch die Hirten, oben die Engelchöre; bei der „Auferstehung" unten den Engel vor dem Grabe mit den heiligen Frauen, oben die Himmelfahrt Christi; bei der „Himmelfahrt oder Krönung der Madonna" unten die Versammlung der Apostel um das leere Grab, oben die Madonna selbst.

Für die „Geburt der Maria" hatte Müller verschiedene Entwürfe gemacht. Es galt auch hier, neben der mehr genrehaften Scene der eigentlichen Geburt den kirchlich symbolischen Charakter des Motivs zu wahren, und hierzu wurde eine Versammlung der „Vorbildlichen Frauen" des alten Testamentes gewählt. Dafs Müller darauf verzichtete, diese Gestalten in eine nähere Berührung mit der Hauptscene zu bringen, war ein Zeichen seines guten Geschmackes, und die energische, geradezu architektonische Quertheilung des Bildes, zwar höchst gewagt, aber, wie der Erfolg zeigte, das einzig richtige Mittel, die unzusammenhängenden Theile durch architektonische Gestaltung und Trennung nicht inhaltlich, aber künstlerisch zu einigen. Indem er den ganzen oberen Theil des Bildes auch perspectivisch zurückschob, wahrte er die reale Möglichkeit, die bei den in der Höhe schwebenden Gruppen der anderen Bilder keineswegs immer erhalten geblieben ist. Was den Gesammteindruck des Bildes aber noch ganz besonders bestimmt, ist die überaus kräftige



CARL MÜLLER

Die vorbildlichen Frauen

Von dem Wandgemälde „Die Geburt der Maria“ in der Apollinariskirche in Remagen

und in ihren kühlen ernsten Tönen durchaus harmonische Färbung des Bildes. Gerade gegenüber der etwas bunten und wenig einheitlichen Malerei auf den gegenüberliegenden Bildern Degers wirkt dieses tief getönte, aufs feinste abgewogene Colorit aufserordentlich wohlthuend.

In den oberen Theil ist also die eigentliche Geburtsscene verlegt. Anna ruht auf einem erhöhten, mit dem altdeutschen Himmel überdeckten Bett, die kleine Maria im Schofse. Von links nähert sich Joachim, von rechts eine Gruppe von befreundeten Frauen. Ein auf zwei Säulen ruhender Gewölbebogen schliefst das Bild nach oben ab. Der untere Theil ist gewissermafsen als ein Vorplatz vor der bühnenartigen Erhöhung, auf welcher die oben genannten Gruppen aufgebaut sind, gedacht. Auf ihm befinden sich in zwangloser, wenig bewegter Versammlung, im Einzelnen aber aufs trefflichste charakterisirt, die alttestamentarischen Frauen, welche die Gottesmutter vorbildeten. Es sind Eva, Sarah mit dem kleinen Isaak, Rahel, Abisaag, Esther, Abigail, Judith, Bethsabee. Von besonderer Schönheit sind die drei Figuren der ganz links stehenden Eva, die in kraftvoller Gestaltung sehr wohl die Mutter des Menschengeschlechts darstellen kann, in der Mitte die zarte Abisaag und ganz rechts die königliche vornehme Bethsabee. Der Geburt der Maria künstlerisch gleichwerthig erscheint nur noch der von Deger und Ittenbach zusammen ausgeführte Chor, der allerdings den ungeheuern Vortheil der mit Goldgrund belegten Wölbung hat, aus dem die blauen Gewandttheile in schönster Wirkung hervortreten. Auch das Weifs und Gold, welches die Apostelfiguren von Ittenbach umgiebt, hilft den feierlichen Eindruck der Chornische erhöhen, in der somit, der Bedeutung des Ortes entsprechend, auch der Gipfel des coloristischen Interesses erreicht ist.

Es fesseln in der Betrachtung zunächst wohl die vier grofsen Scenen aus dem Leben des heiligen Apollinaris, die Andreas Müller ausführte. Man ist versucht, bei diesen Bildern an Ghirlandajo zu denken. In ihrer architektonisch meist sehr gelungenen Anordnung und den zahlreichen genrehaften Zügen in den einzelnen Gruppen zeigt sich deutlich der Einflufs dieser Florentiner Kirchenmalerei, welche die naive malerische Verbindung des Wirklichen mit dem Wunderbaren in so eigenartiger Weise vollzogen hat.

In der Farbe ordnen sich die mehr gobelinartig als realistisch gedachten Bilder den übrigen Darstellungen unter, ohne doch vollständig auf eigene coloristische Wirkung zu verzichten. Diese erscheint bei der „Einweihung des Apollinaris" vielleicht am gelungensten, wie dieses Bild überhaupt vor den anderen manche Vorzüge hat. Die gegenüberliegende „Heilung eines Kranken" leidet wenigstens etwas unter der Häufung der Motive und der Gestalten, ohne etwa durch ein geschlossenes Colorit zu entschädigen. „Das Wunder bei der Jupiterstatue" ist ebenso wie der gegenüber befindliche „Tod des Heiligen" etwas indifferent im Ton, was aber vielleicht durch die scharfe und dabei nicht mehr helle Seitenbeleuchtung verursacht wird.

Die kleinen Bilder unterhalb der grofsen, die von Ittenbach, Deger und Andreas Müller ausgeführt worden sind, enthalten noch zahlreiche Schönheiten, die freilich an Ort und Stelle wenig zur Geltung kommen. Coloristisch ordnen sie sich den grofsen Bildern vollständig unter, wie sie denn theils auch auf Goldgrund oder grau in grau gemalt sind.

Am 28. März 1857 wurde die Kirche eingeweiht und damit das in seiner Art einzige Werk dem Volke übergeben und der Kunstgeschichte, in der es eine durchaus eigenartige Stelle einnimmt. Freilich nicht nur eine eigenartige, sondern auch eine isolirte Stellung, denn, was dem Rückwärtsschauenden heute als fast selbstverständlich erscheint: an diesen ohne Zweifel grofsartigen und in seiner Einheitlichkeit doppelt bewundernswerthen Anfang sollte sich, wenn auch die eine oder andere Fortsetzung, so doch kein weiterer Fortschritt anschliefsen. Die Düsseldorfer katholische Kunst stand bei ihrem ersten Beginn, beim Anfang der Malerei in Remagen, schon aufserhalb aller der lebendigen Strömungen, welche die übrigen Künstlerkreise in Düsseldorf bewegten. Während der Vorarbeiten und der Ausführungen der Apollinarisfresken fanden in der Heimath die eingreifendsten und mächtigsten Bewegungen statt, welche die neuere Kunstgeschichte überhaupt kennt. Von Schadow ging die Düsseldorfer Malerei über Lessing zu Rethel; eine ganz neue Landschaftskunst war entstanden und in den Anfängen der Genremalerei eine Volkskunst, wie sie seit den Zeiten der alten Niederländer nicht mehr bestanden hatte. Alles das ging an den Meistern der Apollinariskirche damals und auch später spurlos vorüber, und nicht nur auf sie ist es ohne Einflufs geblieben, sogar ihre Nachfolger sind bis heute in den künstlerischen Gedanken-, Formen- und Farbenkreisen geblieben, welche damals von Deger und Carl Müller gezogen wurden.

So war diese Kunst nicht ein Stamm, der, weiter wachsend, zahlreiche, verschiedenartige kräftige Aeste und Zweige treiben konnte, sie war gewissermafsen nur eine zarte seltene Blume, die, aus fremdem Boden verpflanzt, wohl noch eine Zeit lang schwächere Blüthen, aber

keine lebenskräftigen Triebe hervorbringen konnte. Dies beweist vor Allem nur die Folge. Aber auch jener feinsinnigste Beobachter der früheren Düsseldorfer Entwicklung, Immermann, hatte das richtige Gefühl für diese zarte Schwäche, wenigstens bei dem einen der Maler vom Apollinarisberg, bei Deger, schon früh in prägnante Worte gefafst, die heute fast wie eine Prophezeiung klingen, die man aber ebensogut auf die anderen Persönlichkeiten, oder auf das Schaffen der ganzen Gruppe übertragen kann.

„Deger", schreibt Immermann in den schon öfter genannten „Düsseldorfer Anfängen, Maskengespräche", „ist ein reiner schöner Mensch; er ist der hervorragendste unter den frommen Malern, und auf ihn rechnete Schadow wohl auch am meisten als Stütze der sogenannten höheren Richtung. Aber ich frage: Tragen denn diese abgedämpften Farben des Lieblingsschülers, diese zärtelnden Engel, diese kindlich frommen, oder mit dem hektisch schmachtenden Zuge um das Auge versehenen Madonnen die Bürgschaft langen Lebens in sich? Sieht man sie sich nicht schon jetzt müde, je länger man sie ansieht? Spricht sich denn in dieser frauenhaften Milde und Unschuld der christliche Geist der jüngsten Vergangenheit oder der Gegenwart aus? Und den mufste doch ein Meister zu erfassen wissen, wenn ihm gelingen sollte, einen neuen dauernden Typus christlicher Kunst zu finden; denn in den Leib seiner Mutter kann Niemand zurückkehren, auch die Kunst nicht. Sind nun nicht gerade die Besten, die Wahrhaftigsten der Jetztzeit durch allen Spott und Zweifel der Heiden hindurchgegangen, bevor sie zum Erlöser gelangten? So möchte denn wohl ein Paulinisches Bewufstsein eher als die legendenhafte Süfsigkeit aus den neuen christlichen Bildern blicken müssen, sollte sie zur Höhe der Zeit sich erheben, auf dieser Höhe sich erhalten. Nicht die wimpernsenkende Madonna, sondern der in den leuchtenden Lichtern des Himmels über den geistvollen Verfolger triumphirende Christus scheint mir der Vorwurf der neueren religiösen Kunst zu sein, wenn eine solche entstehen soll. Deger nahm in seinen ersten Christkindern dazu einen Ansatz; sie haben etwas Tapferschreitendes, Siegreichblickendes. Nachher ist er hiervon wieder zurückgewichen in die Reminiscenz an Fiesole. Zuletzt sah ich eine Zeichnung von ihm: „Die Himmelfahrt". Der Erlöser blickt wehmüthig segnend zu den Aposteln hinunter. Also auch hier Empfindsamkeit! dachte ich. Dafs der Sohn sich setzt zur Rechten des Vaters, das ist das göttliche Factum, und wird nun wohl dessen erhabene Majestät durch diese weiche Geberde ausgedrückt? Man mufs erwarten, wie den Künstler Italien, wo er sich jetzt befindet, vollenden wird; denn seine Bahn ist ja noch nicht geschlossen."

Deger hat sich späterhin über die Fresken von Remagen hinaus gehoben. Aber diese Erhebung war doch nicht stark genug, um seine Nachfolger mit sich fortzureifsen, so wenig dies selbst dem von Natur kräftigeren Carl Müller gelang.

Um zunächst bei Deger zu bleiben, so hatte derselbe gleich nach Beendigung seines letzten Bildes in Remagen an eine fast noch schönere, weil einheitlichere Aufgabe gehen können, die ihm auch so werthvoll erschien, dafs er eine ihm angebotene Professur in München ihr zu Liebe ausschlug. Es war dies die Ausmalung der Kapelle des Schlosses Stolzenfels, das schon vorher genannt worden ist. Entsprechend der Tradition und den Neigungen des Königs und seiner Gemahlin war eine gothische Kapelle dicht neben dem Schlofs aufgeführt worden, und mit der Ausmalung dieses kleinen, aber harmonischen Gotteshauses wurde nach Vollendung seiner Remagener Arbeiten Deger beauftragt. Hier war ihm eine Gelegenheit gegeben, auf mäfsig grofsen, interessant gestalteten Flächen allein ganz seinen Ideen zu folgen. Und in der That schuf er hier eine Reihe von Kunstwerken, die, wenn auch einseitiger in der Gesammtwirkung sowohl wie in den einzelnen Bildern, coloristisch und an Kraft des Ausdrucks seinen Remagener Arbeiten überlegen sind. Es waren zwölf Bilder der verschiedensten Gröfse, die, auf Goldgrund gemalt, die Erlösung des Menschengeschlechts behandelten. Der Cyklus beginnt mit dem „Paradiese und dem Sündenfall". Adam und Eva in vortrefflich gezeichneten nackten Figuren (in jenen schönen kunstfreundlichen Zeiten konnte in Deutschland der frömmste Maler unangefochten in einer Kirche nackte menschliche Gestalten in Lebensgröfse malen, ohne dafs weder seine Religiosität, noch seine Moral angezweifelt wurde) neben dem Baum der Erkenntnifs. Auf der anderen Seite aber schon der Zorn Gottvaters, der die Sündigen anruft. Gegenüber — beide Bilder befinden sich auf der Orgelbühne, dem einzigen Platz, von dem aus dem Besucher die Kapelle sichtbar ist — „Die Ermordung Abels" und in der Höhe der König David in seiner symbolischen Beziehung auf Christus und als Sänger Gottes.

Es folgen in der eigentlichen Kapelle auf den entweder sehr schmalen oder zwickelartig ausgeschnittenen Feldern „Der englische Grufs", „Die Anbetung der Hirten", „Das Opfer Abrahams", etwas gröfser „Die Kreuzigung" und „Die Himmelfahrt Christi" und schliefslich als die höchst

wirkungsvollen und mächtigen Hauptbilder „Die Ausgiefsung des hl. Geistes" und „Das jüngste Gericht". Es scheint, dafs die durch eine Console und aufstrebende Gewölberippen oben getheilten Flächen, die für diese Bilder gegeben waren, den Künstler gerade zu der originellen und glücklichen Composition angeregt haben. Bei der „Ausgiefsung des hl. Geistes" befindet sich die Madonna im Mittelpunkt des Bildes, um sie her die heiligen Frauen und nach vorn sich ausbreitend der Kreis der Apostel. Oben rechts auf Wolken sitzen die prächtigen Gestalten Gottvaters und Christi, in mächtiger und monumentaler Bewegung die Versammlung segnend. Noch grofsartiger ist das Bild des Gerichtes, das man besser „Christus als Richter" nennen würde, da die Schaaren der Gerichteten fehlen. In der Mitte sitzt der gekrönte Christus mit ernstem Ausdruck, die Arme ausbreitend, links und rechts in Anbetung Maria und Johannes der Täufer und an sie anschliefsend in tiefen Gruppen die Gestalten des alten und neuen Bundes. Von oben schweben zwei Engelsschaaren mit den Marterwerkzeugen herab, und zu Christi Füfsen schwingen sich zwei Paare posaunenblasende Engel auf die Erde hinab.



ERNST DEGER
Adam und Eva
Wandgemälde in der Kapelle des Schlosses Stolzenfels

Es ist in diesem Bilde ein so mächtiger Ernst, eine verhaltene Leidenschaftlichkeit, wie sie Deger nicht wieder erreicht hat und wie sie seiner sanften Natur auch eigentlich fremd sein mufsten. Hier hat ihn die Gewalt des Gegenstandes mit fortgerissen und mit dieser Arbeit hat er den Höhepunkt seiner künstlerischen Thätigkeit erreicht, wenn er auch in den nachfolgenden Jahren seines langen Lebens noch eine grofse Reihe ausschliefslich religiöser Bilder geschaffen hat. Er wurde im Jahre 1869 als Lehrer der religiösen Historienmalerei an der Akademie angestellt, nachdem er schon vorher Ehrenmitglied des Lehrercollegiums geworden war. Er bildete eine grofse Zahl von Schülern aus, ohne doch den Zug, den die Düsseldorfer Kunst auch in der religiösen Malerei nahm, beeinflussen zu können. Von seinen Schülern sind die bedeutendsten H. Lauenstein und Franz Müller, welche die streng kirchliche Richtung Degers fortgesetzt haben. Von ihnen wird späterhin die Rede sein. Deger lebte bis zum Jahre 1885 und war bis zu seinem Ende ununterbrochen thätig. Seine ehrwürdige hohe Gestalt ragte wie eine Erinnerung aus früheren Epochen in eine Zeit hinein, die, abgesehen von den streng kirchlichen Kreisen und dem seiner Schüler, ihn als Künstler nicht mehr verstehen konnte, so sehr sie ihn als Menschen hochschätzen mufste.

Bewegter war die Laufbahn Carl Müllers, der zwar im Anfang mit schweren Widerwärtigkeiten zu kämpfen hatte, dann aber durch einige grofse Aufträge in Stand gesetzt wurde, seiner zähen und bei aller Liebenswürdigkeit und Weichheit doch energischen Natur entsprechend,

noch im hohen Alter Werke zu schaffen, die ihm die Achtung und den Beifall auch derjenigen seiner Kunstgenossen sicherten, die längst auf anderen Wegen wandelten.

Der Auftrag des Freiherrn von Fürstenberg in Remagen fiel zusammen mit einem äufserst lebhaften Interesse für die religiöse Kunst überhaupt. 1842 wurde in Düsseldorf ein Verein zur Verbreitung religiöser Bilder gegründet, der an Stelle der vielfach fabrikmäfsig hergestellten kleinen Heiligenbilder künstlerische Arbeiten zu setzen bestrebt war und bald eine äufserst rege Thätigkeit entwickelte. Für diesen Verein war Carl Müller vielfach thätig und zeichnete eine Reihe von Blättern, die so eine aufserordentlich grofse Verbreitung fanden. Auch der Kunstverein liefs sich die thatkräftige Hülfe Carl Müllers nicht entgehen, und namentlich im Aufsichtsrath dieses Vereins hat er in den Jahren 1857—1865 eine hervorragende Rolle gespielt, um die damals auftretenden Gegensätze zu versöhnen. Künstlerisch brachten ihm die Jahre nach Vollendung der Apollinariskirche allerdings schwere Enttäuschungen. Ein grofser ihm von Marseille schon Ende der 50er Jahre in Aussicht gestellter Auftrag, die Wallfahrtskirche Notre dame de la garde in Marseille auszumalen, schleppte sich lange hin, um schliefslich nach dem Kriege 1870—71 an dem französischen Chauvinismus, der die niedrigsten Mittel nicht scheute, zu scheitern, trotzdem Müller schon eine Reihe trefflicher Cartons dafür gezeichnet hatte. Nicht viel besser ging es Carl Müller mit der Aussicht, für die Münsterkirche in Bonn den monumentalen Wandschmuck zu fertigen. Hier hatte sich der Erzbischof Melchers aus stilistischen Gründen gegen eine Ausmalung des alten Münsters durch einen modernen Maler in moderner, das heifst also nicht im Sinne der Zeit des Bauwerkes stilisirender Weise ausgesprochen und so mit einem Schlage die Verhandlungen, die Müller auch schon zu Entwürfen, Skizzen und Cartons ermuthigt hatten, abgebrochen. Jetzt ist das Bonner Münster zwar sehr stilvoll, aber auch wahrhaftig nichts weniger als künstlerisch ausgemalt oder vielmehr angestrichen. Es hat eben Jeder auch die Kunst, die er verdient. Müller entband in seiner vornehmen Weise den Martinusverein in Bonn, der mit ihm verhandelt hatte, von allen Verpflichtungen und protestirte nur von seinem künstlerisch-ästhetischen Standpunkt aus gegen die Ansicht des Erzbischofs, die übrigens ohne Zweifel ihre Berechtigung hat.



ERNST DEGER
Die Ausgiefsung des hl. Geistes
Wandgemälde in der Kapelle des Schlosses Stolzenfels



ERNST DEGER

Das jüngste Gericht

Wandgemälde in der Kapelle des Schlosses Stolzenfels

Aber auch diese Angelegenheit hatte ihn viel vergeblich aufgewandte Zeit und Arbeit gekostet. Hatte er den Entwürfen doch seine beste Kraft geopfert und gewissermafsen nur nebenbei eine Anzahl von Oelbildern und Cartons geschaffen. Aber namentlich die ersteren haben in Reproductionen eine aufserordentliche Verbreitung gefunden. Noch in den 50er Jahren entstanden eine „Verkündigung“ und ein „Abendmahl“, von denen das erstere Bild später für die Düsseldorfer Kunsthalle vergröfsert wurde. Es folgte eine Reihe meist kleiner Oelgemälde. Im Jahre 1857 wurde C. Müller an Stelle des ausgeschiedenen Chr. Köhler die Lehrerstelle für Historienmalerei an der Akademie angeboten. Hier mufste er sogar auch eine Zeit lang den inzwischen erkrankten Schadow in der Malklasse und in den Directorialgeschäften vertreten, bis ihn die Berufung Bendemanns zum Director und die Uebernahme der Malklasse von Seiten Sohns entlastete. Seine Lehrthätigkeit behielt Müller bis in die 80er Jahre bei, ohne gerade allzu grofsen Einflufs zu



CARL MÜLLER

Krönung der Jungfrau und Engelchöre

Carton zu den Wandgemälden für Marseille

gewinnen. Es fehlte ihm dazu vielleicht das Hinreifsende und Ueberzeugende der Persönlichkeit; um so verdienter machte er sich um die Verwaltung der Akademie, die er von 1883 bis zu seinem Tode 1893 als Vorsitzender des Lehrercollegiums leitete.

Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre fallen diejenigen Werke, die Müllers Namen vielleicht die gröfste Verbreitung gegeben haben, die in der That auch zum Liebenswürdigsten und im besten Sinne des Wortes Volksthümlichsten gehören, was in Düsseldorf auf dem Gebiete religiöser Kunst geschaffen worden ist. Hier erhebt sich Carl Müller über das Confessionelle der kirchlichen Malerei, das er überhaupt nie in dem Mafse, wie etwa Deger oder Ittenbach, betont hat, zu einer Auffassung, die so allgemein menschlich religiös ist, dafs diese Bilder dieselbe Bewunderung in katholischen, wie in streng protestantischen Kreisen mit vollem Recht fanden und somit eine gesundere Wiedergeburt der religiösen Kunst der Italiener bedeuteten, als sie die Bestrebungen aller anderen Düsseldorfer Nazarener vollziehen konnten.

Diese Bilder, welche in Reproductionen ihren Weg durch die ganze Welt genommen haben, sind „Die heilige Familie bei der Arbeit" 1866 und „Die heilige Familie auf der Rast". Die letztere Composition, die den gröfsten Beifall fand, hat Müller mehrmals wiederholen müssen. Eine „Immaculata conceptio" folgte, ohne trotz grofser künstlerischer Vorzüge denselben Eindruck zu machen, bis mit der grofsen Zeichnung einer „Heiligen Nacht" Anfang 1880 Carl Müller wieder ein Werk schuf, das die beiden oben genannten an Zartheit und Vollendung der Composition beinahe noch übertraf und sich in Vervielfältigungen dem Siegeszug der anderen anschlofs.

Es war dem Künstler aber noch in hohem Alter vergönnt, auch ein grofses Werk monumentalen Charakters wenigstens in Angriff zu nehmen und in seinen Haupttheilen zu vollenden. Es sind dies die Gemälde für die Remigiuskirche in Bonn, in deren Ausführung Carl Müller eine Art Entschädigung für die nicht zustande gekommene Ausmalung des Münsters erblicken durfte.

Für die Remigiuskirche hatte Ittenbach ein Altarbild gemalt, das wohl zu den besten Werken dieses Künstlers gehört. Zwei andere Altarbilder sollten folgen, als ihn der Tod ereilte, und nun wurde die Ausführung dieser beiden Stücke Carl Müller übertragen, der in ihnen auch zwei seiner feinsten Oelbilder ausführte. Das eine ist eine „Erziehung der Jungfrau", das andere „Joseph mit dem kleinen Jesus". Aber damit war die Ausschmückung der Kirche, wie sie ihr Pfarrer, der treffliche Reinkens, ein Bruder des ersten altkatholischen Bischofs, sie sich gewünscht hatte, noch nicht vollendet. Und so entstand noch das grofse dreitheilige Altarbild „Christus in Emmaus" in der Mitte, auf den Seitenflügeln „Elisabeth und Vincenz von Paul" einerseits, „Antonius von Padua und Gertrud" andererseits. In diesem Bilde, das vielleicht die bedeutendste Leistung Müllers ist, hat sich der greise Künstler noch einmal zu einer Kraft und zu einem Ernst der Darstellung, zu einer Tiefe und Stärke der Farbe emporgeschwungen, die bei der Ausstellung des Bildes in Düsseldorf in einer Zeit, die künstlerisch doch so ganz anderen Zielen zustrebte und die gerade auf dem Gebiet der kirchlichen Malerei gewissermafsen in eine ganz neue Epoche eingetreten war, allgemeines Aufsehen erregte.

Es zeigte sich hier die merkwürdige Erscheinung, dafs ein Maler nach einem langen schaffensreichen Leben in hohem Alter noch einmal in einem letzten Werke die ganze Energie und jugendliche Frische niederlegt, die sein erstes „Die Geburt der Maria" in Remagen ausgezeichnet hat, und es dürfte nicht leicht in der Kunstgeschichte ein Beispiel ähnlicher Art vorhanden sein. Freilich liegt darin auch der Beweis für die in sich vollendete Abgeschlossenheit der ganzen Kunstrichtung der Schule, die auf ein Weiterwachsen nach dem Tode ihrer Gründer nicht zu rechnen hatte.

Auch für den Hauptaltar sollte Carl Müller ein noch gröfseres Bild in drei Theilen schaffen. Er vollendete aber nur den Carton, der in etwas doctrinärer Weise (es scheint, als ob bei der Fassung des Entwurfs die Theologen mehr zu ihrem Recht gekommen sind, als der Künstler zu dem seinen) „Das himmlische Opfer über dem Altar, d. h. den Gottmenschen Christus in seiner gnaden- und lebenspendenden Beziehung zur Kirche als Haupt" darstellt.

Das Bild zeigt oben den thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, unten im Hauptbild wie in den Seitenbildern zahlreiche männliche Gestalten, die Evangelisten und andere Apostel. Die Ausführung des Gemäldes übernahm nach dem vollendeten Carton der Neffe des Künstlers, Franz Müller, der unter den jüngeren Vertretern der Düsseldorfer Nazarener wohl der hervorragendste ist.

Andreas Müller, der ältere Bruder von Carl, der am längsten in Remagen beschäftigt war, entwickelte nach der Vollendung dieser Arbeit eine vielseitige Thätigkeit nicht nur als Künstler, sondern auch als Kunstschriftsteller, Restaurator und namentlich seit 1855 als Conservator des Kupferstichcabinets der Akademie in Düsseldorf. Die Sammlung wurde durch ihn zum erstenmal geordnet und die spätere Katalogirung derselben in trefflicher Weise vorbereitet. Auch als Lehrer der Elementarklasse wirkte A. Müller seit 1855 an der Akademie, nachdem ihm zu Anfang des Jahres der Professortitel ertheilt worden war.

Von seinen künstlerischen Arbeiten waren die meisten für Kirchen bestimmt, so eine „Madonna mit Heiligen" für die Pfarrkirche von Caub, eine „Verkündigung" und „Die vier Evangelisten" für Budberg bei Crefeld und Anderes. Für den Kunstsaal im Schlofs zu Sigmaringen malte er unter Beihülfe seines Sohnes Franz und von H. Lauenstein eine ornamentale Decoration mit Bildnissen deutscher Meister. Ferner entwarf Müller eine grofse Zahl von Zeichnungen für Kanzeln, Altäre, Glasmalereien u. s. w. Es konnte freilich nicht ausbleiben, dafs er durch diese Vielseitigkeit seine Kräfte auf Kosten des künstlerischen Werthes der einzelnen Arbeiten und der Ausbildung seines Talentes zersplitterte. Als Kunstschriftsteller erregte er durch die



CARL MÜLLER

Die hl. Familie bei der Arbeit

Bezeichnung eines in der Düsseldorfer Sammlung befindlichen Kupferstiches als eines eigenhändigen Werkes von Rafael ebensoviel Aufsehen als Widerspruch bei den Fachleuten. Seit dem Jahre 1881 durch einen Schlaganfall gelähmt, starb er am 29. März 1890 in Düsseldorf.

Ittenbach, der jüngste unter den Malern der Apollinariskirche, hat sich im Gegensatz zu Andreas Müller in Erkenntnifs seiner Begabung sehr bald auf ein ihm besonders zusagendes Gebiet der streng kirchlichen Malerei beschränkt, und nicht mit Unrecht nennt ihn sein Biograph, H. Fincke, den „Madonnenmaler". In der frommen Poesie, welche die Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter umkleidet, fand Ittenbachs weichere Natur das eigentliche Feld seiner späteren Thätigkeit, die ihn bis an sein Ende (1879) in Düsseldorf festhielt. Aufser den Wandbildern in Remagen malte er für die Quirinuskirche in Neufs vier Altarfresken, ferner Altarbilder für die Remigiuskirche in Bonn, die St. Michaelskirche in Breslau, in der Schlofskapelle des Fürsten Liechtenstein in Wien u. s. w. Von diesen meist ziemlich grofsen Bildern zeichnet sich das Bonner durch grofsen Reiz der einfachen Composition und einer vielleicht etwas zu süfslichen, zarten Farbe, dabei aber doch grofser und poesievoller Harmonie aus. Eine Anlehnung an gewisse zarte Madonnenbilder der Kölner Schule scheint sich in diesem Bilde nicht zu seinem Nachtheil auszusprechen. Die Farbe bevorzugt bei den wenigen Figuren (es ist ein Triptychon, in der Mitte „Madonna mit Kind und dem heiligen Remigius und Ludwig von Toulouse", auf den Flügeln je zwei Heilige) fast ausschliefslich graue, braune und violette Töne in den Gewändern, nur die Madonna trägt den traditionellen blauen Mantel und das rosarothe Gewand. Das Bild entstand 1858 als Concurrenzarbeit im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen und ist von den gröfseren Arbeiten Ittenbachs vielleicht die vollendetste. Im Allgemeinen wurden seine kleineren Staffeleibilder günstiger beurtheilt; bei grofsem Fleifs schuf er trotz vielfacher Krankheit und anderer hindernder Umstände eine grofse Zahl von Bildern, die meistens die Madonna allein oder nur von wenigen Gestalten begleitet, oder einzelne Heilige darstellen. Als Bildnismaler hat sich Ittenbach auch späterhin noch mit Erfolg bethätigt.

Zu dem Kreise der ältesten Düsseldorfer Nazarener gehören auch Kehren, Carl Clasen und Mengelberg.

Joseph Kehren (1817—1880) malte zuerst Kirchenfahnen und wurde dann als verständnifsvoller Mitarbeiter von verschiedenen Künstlern zur Hülfe bei grofsen monumentalen Arbeiten hinzugezogen. So half er nicht nur Rethel bei den Aachener Wandgemälden, sondern durfte sogar die letzten Bilder nach den Entwürfen des hoffnungslos Erkrankten ausführen, was ihm bei Schadow grofses Lob eintrug, weniger bei der Nachwelt, der die süfsliche bunte Färbung und die schwächere Zeichnung nicht behagen will. Vorher hatte er schon Stilke bei dessen Arbeiten in Stolzenfels geholfen und dort vielleicht das bunte Colorit angenommen. Mit Commans zusammen malte er im Lehrerseminar zu Moers einen Fries, der die deutsche Geschichte bis zur Kaiserkrönung in Versailles behandelte. Späterhin malte Kehren eine Reihe von Altarbildern, zwischendurch auch einmal ein Historienbild.

Karl Clasen, geboren 1812, war Schüler von Schadow und malte ebenfalls religiöse und historische Bilder durcheinander; einige von ihnen kaufte der Kunstverein zur Verloosung.

Vielseitiger war Otto Mengelberg (1817—1890). Er studirte seit 1834 unter Sohn, wurde längere Zeit hindurch an einer energischen Thätigkeit durch Krankheit behindert und malte dann neben zahlreichen Porträts verschiedene biblische Motive. Mengelberg wurde späterhin protestantisch, eine eigenthümliche Erscheinung in jenem Kreise, blieb aber den religiösen Motiven treu, ohne hier eine sonderlich verschiedene Richtung einzuschlagen.

Der oben genannte Commans hat sich durch seine Cartons für Glasgemälde in der Nicolaikirche in Hamburg einen Namen gemacht. Er malte späterhin auch religiöse Bilder.

Aus der älteren Zeit wären aufserdem hier etwa noch Dr. Oesterley und Adolf Zimmermann zu nennen, deren zahlreiche biblische Bilder nicht den streng kirchlichen Charakter, den eigentlich nazarenischen haben, die aber doch nach ihrer ganzen Kunst in diesen Kreis gehören. Sie haben sich in Düsseldorf nur vorübergehend aufgehalten.

Karl Oesterley, 1805 in Göttingen geboren, hatte sich erst nach vollendeten Universitätsstudien der Malerei gewidmet. 1836—37 arbeitete er in Düsseldorf unter Schadow, ebenso 1844. Dann wurde er Hofmaler in Hannover und gleichzeitig Professor der Kunstgeschichte in Göttingen. — Ein Verhältnifs von idyllischer Naivität. Er starb 1891.

Auch Adolf Zimmermann, geboren 1799 in der Lausitz, kam schon als fertiger Künstler 1835 nach Düsseldorf, wo er bis 1845 zahlreiche biblische und romantische Bilder zum Theil für den Kunstverein malte. Später ging Zimmermann nach Schlesien.



FRANZ ITTENBACH

Unsere liebe Frau vom heiligsten Herzen Jesu

Es wurde schon gesagt, dafs das Düsseldorfer Nazarenerthum in seinen ersten Vertretern auch seine Vollendung erreicht hat. Es gab über diese verfeinerte, schwächliche Kunst, die wie der liebenswürdige aber zarte und blutarme letzte Sprofs eines vornehmen Geschlechts in eine Zeit hineinragt, die mit kräftiger Energie ganz andere Ziele sucht und verlangt, kein Weitergehen mehr, und die Nachfolger, die Schüler der ersten Nazarener müssen sich begnügen, das von den Meistern Geschaffene zu wiederholen. Der religiösen Malerei in Düsseldorf erwuchs in einem ebenso eigenartigen, wie kräftigen Künstler von wesentlich anderer Richtung und einer anderen Confession angehörend diejenige Erneuerung und Kräftigung, die ihr von den Nachfolgern der Deger und Müller nicht gegeben werden konnte.

Immerhin haben diese, wenn ihrer auch nur wenige sind, Achtenswerthes und theilweise Schönes geleistet. Einer der strengsten Degerschüler, Wunderlich, ist leider durch Kränklichkeit und widrige Umstände verhindert, der Kunst seine Kraft so zu widmen, wie er es möchte. In einem „Schweifstuch der hl. Veronika" versuchte er, die strenger stilisirende Art der ersten Arbeiten Degers zu wiederholen.

Als ein fruchtbarer und erfolgreicher Nachfolger seiner Vorbilder und Lehrer ist dagegen Franz Müller seit längerer Zeit auf demselben Gebiete thätig. Geboren 1843 zu Düsseldorf, arbeitete er zunächst unter Leitung seines Vaters Andreas und seines Oheims Carl Müller. Er war dann Schüler von Carl Sohn, Bendemann und Deger. Es entstand im Laufe der Jahre bei dem regen Fleifs des Künstlers, trotz der sorgfältigen Ausführung, die er seinen Arbeiten zu Theil werden läfst, eine grofse Reihe schöner und tiefempfundener Werke meist kirchlichen Charakters, aber auch eine Anzahl gut aufgefafster Porträts. So malte er, um nur einige seiner Bilder zu nennen, als erstes selbständiges Werk eine „Madonna mit Kind in Landschaft", dann eine „Pietà", die der Kunstverein erwarb. In den 60er Jahren half der junge Künstler seinem Vater bei der Ausmalung des Kunstsaales für den Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen und unternahm dann eine halbjährige Studienreise nach Antwerpen.

Nach seiner Rückkehr vollendete er Altarbilder für Kevelaer, eine ganze Reihe von Bildern für die Pfarrkirche von Hüls bei Krefeld, ein Herz-Jesu-Bild für den Dom in Münster und Werke derselben Art für verschiedene andere Kirchen. Seit dem Tode Carl Müllers vollendete Franz Müller, wie bemerkt, das grofse Altarbild der Remigiuspfarrkirche in Rom nach dem Carton des Oheims und ist jetzt noch mit der Ausführung von Einzelfiguren von Kirchenlehrern und Kirchenvätern für die Chorwände derselben Kirche beschäftigt.

Vielseitiger entwickelte sich Heinrich Lauenstein, der, 1835 zu Hudessum bei Hildesheim geboren, 1859 in die Akademie eintrat, dort Schüler von Bendemann und Deger wurde, und schon seit 1864 als Lehrer, seit 1881 als Professor an der Akademie thätig ist. Im Jahre 1897 wurde ihm, nachdem er bisher die Elementarklasse geleitet hatte, der Lehrstuhl für kirchliche Malerei eingeräumt. In seiner Kunst ist Lauenstein nicht ohne Erfolg bestrebt, die streng kirchliche Richtung seines Lehrers nach einer etwas genrehaften, zuweilen sogar romantischen Weise zu erweitern, wobei man vielleicht an den Einflufs Bendemanns denken könnte. Das gilt besonders von einem seiner schönsten Bilder der „Hl. Caecilie mit Engeln", das etwa um 1885 entstand. Eine äufserst fruchtbare Thätigkeit als Bildnismaler gab dem Künstler Gelegenheit, immer mit der Natur in engster Verbindung zu bleiben, was sich in seinen religiösen Bildern denn auch vortheilhaft bemerkbar macht. Als Bildnismaler ist Lauenstein besonders in der Darstellung von Frauen und Kindern glücklich. Von seinen religiösen Bildern seien genannt: „Der hl. Vincenz von Paula", „Christus am Kreuz", angekauft vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen, weiter ein „Christus am Kreuz" für die evangelische Kirche in Schwerin a. d. W., „Hl. Elisabeth und Hl. Joseph und Christuskind", zwei Altarbilder für die Krankenhauskapelle in Viersen, eine „Hl. Familie" für die Pfarrkirche in Viersen. Dann ein Bild von mehr phantastischem Charakter und grofsem Reiz der Auffassung: „Glorification einer Verstorbenen" und die schon erwähnte poesievolle „Hl. Caecilie".

H. J. Sinkel, geboren 1835 in Almelo, Holland, gehörte in seinen Anfängen als Schüler von C. Müller ebenfalls zu den Nazarenern und malte in deren Sinne verschiedene Bilder. Später widmete er sich aber fast ausschliefslich der Bildnifsmalerei, wobei er namentlich in seinen Damenbildnissen eine vom Publikum sehr geschätzte Weichheit und Eleganz zeigt.



HEINRICH LAUENSTEIN

Die hl. Caecilia

(Verlag von Franz Hanfstaengl in München)

VIII. Kapitel

Beginn und rasche Entwicklung der Genremalerei

SOWOHL die ernste Historienmalerei Lessings und Rethels, als die streng kirchliche Kunst Degers und seines Kreises hatten sich zwar in Abwendung von der eigentlichen romantischen Richtung entwickelt, waren aber doch aus derselben hervorgegangen und konnten denselben Ursprung und dieselbe Tendenz nicht verleugnen. Erst Rethels letzte grofsen Arbeiten bedeuteten die Befreiung, die neue und unabhängige grofse Kunst, die alle ästhetischen Lappen und Läppchen und alle Sentimentalitäten abgeschüttelt hatte und die Erfüllung dessen war, was Cornelius versprochen, aber nicht gehalten hatte. Sie war aus der Schadowschule zwar hervorgegangen, hatte sie aber überwunden. Ganz im Gegensatz zu Schadow, zu seiner Kunst und zu seiner Denkweise, wenn auch freilich noch nicht direct im Gegensatz zu der ästhetisch-literarischen Motivenwahl der Romantiker, entwickelte sich die Genremalerei, die sehr bald neben der eigentlichen romantischen Schule ihre Stellung behauptete und jene dann überlebte, um die Vorherrschaft der Düsseldorfer Malerei auf diesem Gebiete bis in die neueste Zeit hinüberzuführen, hier noch mehr und für längere Zeit vorbildlich wirkend, als es die Romantiker für nur wenige Jahrzehnte gethan hatten.

Die ältere Genremalerei war in der That die gesunde und aus dem wirklichen Volksthum hervorgegangene Gegenströmung gegen die Sentimentalität und die naturwidrige Ueberstiegenheit der Romantiker, und wenn irgend etwas geeignet ist, den Beruf der jungen Düsseldorfer Schule zu beweisen, so ist es die Thatsache, dafs diese Genremalerei sich gewissermafsen aus sich selbst, ohne Hülfe und ohne directe Vorbilder entwickelte.

Gerade die Zopfzeit, die im Norden in Chodowiecky einen gesunden und fruchtbaren Schilderer des bürgerlichen Lebens gefunden hatte, war für Düsseldorf eine Zeit der künstlerischen Oede gewesen. Nach Kurfürst Johann Wilhelms Tode hatte es geschienen, als ob die kurze Kunstblüthe für immer geknickt wäre. Krahe und sein klassicistischer Nachfolger, der Concurrent Rafaels, J. P. Langer, waren die Letzten, die in der Beobachtung der Natur und des Volkes neue Kraft gefunden hätten, und Cornelius, der in seinem „Faust“ und in den Zeichnungen zu dem „Ausflug nach dem Taunus“ entschieden genrehafte Züge gezeigt hatte, wandte sich später bewufst und eigensinnig von dieser Richtung der Kunst, die seinem Wesen allerdings fern lag, ab. Auch Schadow stand der Darstellung der Wirklichkeit, des Volkes als einer unidealen direct und bewufst ablehnend gegenüber. Höchstens die Landschaft, aber auch diese nur idealisirt und als Hintergrund oder Stätte romantischer Begebenheiten, liefs er gelten.

Die Abneigung Schadows gegen die Genremalerei mufs sich häufig genug Luft gemacht haben. Es giebt kaum einen bedeutenderen Düsseldorfer Genremaler der älteren Zeit, von dem nicht erzählt wird, wie er als Schüler mit Schadow in Conflict gerathen sei; von Dutzenden wird erzählt, wie sie von dem Director den Rath bekommen hätten, lieber Schuster zu werden, da sie zur Kunst nicht taugten, und was dergleichen volksthümliche Uebertreibungen mehr sind, die aber ohne Zweifel einen ernsthaften Hintergrund haben.

Man hat bei der Genremalerei zwei sehr von einander verschiedene, aber schnell aufeinander folgende und ineinander greifende Richtungen zu unterscheiden, die eine, die sich von dem literarisch poetischen Charakter der Schule noch nicht frei machen konnte, und die andere, die energisch alle „geistigen“ Anregungen über Bord warf und sich an die Natur, an die Wirklichkeit, an das Leben hielt. Natürlich waren beide Richtungen nicht scharf getrennt, und die Vertreter der ersteren gingen über kurz oder lang in das Lager der eigentlichen Volksmaler über.

Es lag ja auf der Hand, dafs die Genremalerei sich nicht auf einmal von der grofsen Historie, der romantischen gemalten Illustration losreifsen konnte. Zahlreiche Künstler nahmen nicht nur zeitlich, sondern auch ihrem ganzen Talent entsprechend eine Zwischenstellung ein, ähnlich den Seelen derjenigen, die, nach der mohammedanischen Sage für das Paradies zu schlecht und für die Hölle nicht schlecht genug, auf einer schmalen Mauer zwischen beiden sitzen müssen.

Diesen Künstlern entstammen die zahllosen Edelfrauen und Knappen, die Goldschmiedstöchterlein, die bunten costümirten Männlein und Weiblein, die sich wie Statisten um die ebenso bunten nur prätentiöseren Helden und Heldinnen der Romantik in grofser Zahl herumdrücken, überall im Wege sind und ihres Daseins selber nicht froh werden können.



LOUIS BLANC
Kirchgängerin
Nach dem Stich von Hoffmann

Gelegentlich schlug einmal ein solches Bild ein, d. h. es traf gerade einmal ganz besonders den Geschmack des grofsen Ausstellungspublikums, wie Blancs „Kirchgängerin“ oder die Märchenbilder von Kretschmer, der später unter die Orientmaler ging. Auch der unendlich fruchtbare, vielfach als Lithograph thätige Joh. Bapt. Sonderland wäre als einer der geniefsbarsten zu nennen, der sich auch sehr bald ganz und gar von der Romantik losmachte. Aber sie alle sind doch der Vergessenheit anheimgefallen, da ihre Begabung nicht grofs genug war, um auch nur technisch da Neues zu bringen, wo sie sich inhaltlich begnügten, das tausendmal Gesagte bis ins Unendliche zu wiederholen. Wenn die immer noch literarisch abhängige Genrekunst, deren Auftreten auch in einem gewissen Zusammenhang mit den schon erwähnten Mifshelligkeiten zwischen den Ostländern und den Einheimischen stehen mochte, es dennoch zu einigen hervorragenden und bis heute unvergessenen Leistungen bringen konnte, so verdankt sie das hauptsächlich zwei grofsen Talenten, welche sich weit über die Schaar der Genossen erhoben, den akademischen Zwang durchbrachen und sich schliefslich auch von den letzten literarischen Anklängen frei machten.

Ein grofses Verdienst erwarben sich aber auch gerade diese beiden Künstler um die Entwicklung des malerisch Technischen in der Genremalerei. Dafs dieses sehr bald einen wesentlich anderen Charakter annahm, als es ihn bei der romantischen Historienmalerei gehabt hatte, ist eine viel zu wenig beachtete Thatsache. Hier wurden sogar verhältnifsmäfsig früh Wege eingeschlagen, die eigentlich erst in den allerletzten Jahrzehnten wieder aufgesucht worden sind. Es hat nämlich einmal, und zwar höchst wahrscheinlich nicht in Anlehnung an fremde Kunst, sondern aus einer naiven Naturbeobachtung entsprungen, eine Art Hell- oder Freilichtmalerei in Düsseldorf bestanden, die auch den Landschafter Lessing eine Zeit lang beeinflufst hat, die aber von einem der Genremaler aufgebracht worden zu sein scheint. Auch die Art, wie diese allerdings vereinzelt gebliebenen Bilder ihre Figuren in der Landschaft behandeln, ist eine durchaus moderne, und wir sehen somit in Schrödter einen Vorläufer der modernen Bestrebungen schon in der ersten Zeit der Blüthe der Düsseldorfer akademischen Malerei.

Dafs diese Bestrebungen zur Hellmalerei, die auch auf einzelne der Figurenmaler nicht ohne Einflufs blieben, später in der allgemeinen braunen Sauce wieder untergingen, lag nicht nur an der Vorliebe, mit der die Genremaler in der Folge fast ausschliefslich Interieurscenen malten,



ADOLPH SCHRÖDTER
Rheinisches Wirthshaus

sondern auch an dem Geschmack der Zeit, der sich allmählich auch in weiteren Kreisen für die alten Meister zu begeistern anfing. Er betrachtete als eine unumgängliche Forderung für jedes Bild den berühmten altmeisterlichen Goldton, ohne doch näher zuzusehen, woher er stammte und was eigentlich darunter steckte. Wie diese Tradition schliefslich in eine wahre coloristische Finsternifs geführt hat, in der nach Muncacsys berühmtem Ausspruch „Beinschwarz das schönste Roth" war, und wie endlich einigermafsen mit ihr gebrochen wurde, das ist ja noch in Aller Gedächtnifs, und dennoch ist die Vorliebe für die braune Sauce noch nicht überall überwunden.

Dafs Schrödter, der nicht nur einer der ältesten, sondern auch einer der bedeutendsten Düsseldorfer Genremaler war, von dem Studium der alten Niederländer, das ja eigentlich den Düsseldorfern hätte am nächsten liegen sollen, nicht berührt worden ist, beweisen eben diese seine hellen Bilder seiner frühesten Zeit, und wenn er sich gelegentlich, so in seinem geradezu klassischen „Don Quichote im Studirzimmer" in der Schönheit des Tons den besten holländischen Kleinmeistern nähert, so erscheint das mehr als eine Folge natürlicher Wesensgleichheit, wie eines bewufsten Studiums.

Adolph Schrödter, einer der frühesten und dabei feinsten Schilderer rheinischen Lebens, war gleichwohl, wie die meisten seiner Collegen, Norddeutscher und liefert damit auch wieder einen Beweis für die häufig zu beobachtende Thatsache, dafs nicht immer oder ausschliefslich der Eingeborene sein Volk und sein Land am genauesten kennt oder am frischesten auffafst, sondern der von aufserhalb Gekommene, eine Thatsache, die von den fanatischen modernen Wortführern für eine eingeborene Kunst nur zu sehr aufser Acht gelassen wird, die aber bei der alten Düsseldorfer Genrekunst und gerade bei ihren berufensten Vertretern sehr häufig zu beobachten ist.

Schrödter wurde 1805 zu Schwedt in der Uckermark geboren, als der Sohn eines Decorationsmalers, dessen Handwerk er in Berlin nach dem frühen Tod des Vaters lernen sollte. Der berühmte Gropius hatte aber keine Verwendung für den Fünfzehnjährigen, und so wollte Schrödter es mit der Bildhauerkunst bei dem alten Schadow versuchen. Auch dieser hatte keinen Platz, gab aber dem jungen Manne eine Empfehlung an den Kupferstecher Buchhorn, bei dem sich Schrödter sieben Jahre lang mit dem Grabstichel herumquälte, allerdings nebenbei die Akademie besuchte. Dort fesselte ihn am meisten das Componiren und Malen, aber schliefslich zog auch ihn der Ruf der Düsseldorfer Schule an den Rhein. Von der Versicherung seines trefflichen Lehrers in der Kupferstecherkunst, dafs er nie etwas Ordentliches leisten würde, begleitet, kam er 1829 nach Düsseldorf, wo er in Schadow den letzten seiner vielen Lehrmeister fand, von dem er zwar auch wohl nicht viel gelernt haben mag, bei dem er aber doch wenigstens endlich die Kunst fand, in der er sich aussprechen konnte. Sehr bald und in rascher Folge erschienen nun die Bilder Schrödters, die zuerst nicht ohne Widerspruch von Seiten der akademischen Gröfsen blieben, bald aber nicht nur sich die lebhaftesten Sympathien der ganzen Welt erwarben, sondern dem Künstler auch eine unbestrittene Stellung neben den vornehmen Heroen der Romantik verschafften. Das beweist am besten die Thatsache, dafs die meisten seiner Bilder vom Kunstverein angekauft oder von bedeutenden Sammlern erworben wurden. In seiner humorvollen Kunst entstand der süfslichen Romantik eine gefährliche Nebenbuhlerin, die sich bald als die stärkere und gesundere erweisen sollte und es wagen durfte, mit souveränem Humor sich über Alles, was in der akademischen Kunst theaterhaft, unwahr und sentimental war, unbarmherzig lustig zu machen. Eine grofse Zahl von Gesinnungsgenossen schaarte sich um den lustigen Künstler, und während die Romantik an ihrer eigenen Sentimentalität langsam hinwelkte, legte die Genremalerei schon den Grund zu einem thatkräftigen Weiterwachsen der Düsseldorfer Kunst, die nach Rethels frühem Tode und Lessings Fortgang sonst in sich selbst zusammengefallen und auch durch Bendemanns Rückkehr allein schwerlich wieder aufgerichtet worden wäre.

In seinem ersten Bilde, „Der sterbende Abt", opferte Schrödter noch der Schultradition, aber schon das nächste, „Die Rheinweinprobe" 1832, war ein kecker Griff ins rheinische Leben, der neben dem damals üblichen Genre, den Ritterfräuleins, Edelknaben, Chorknaben u. s. w., Aufsehen erregen mufste, ohne in der Charakterisirung schon des Meisters spätere Kraft zu zeigen. Der dicke Küfer, dessen Gesichtsausdruck nicht ganz gelungen erscheint, probt den sauren 30er Wein; neben dem Fafs sitzt ein Knabe, der ihm lächelnd zuschaut.

Nachdem Schrödter 1832 mit den „Trauernden Lohgerbern" seinen energischen künstlerischen Protest, eine Satire von unüberwindlicher Schärfe gegen die Sentimentalität der trauernden Könige, trauernden Juden, trauernden Propheten u. s. w. in die Welt geschleudert hatte, entstand im nächsten Jahre das figurenreiche, wenn auch nicht grofse „Rheinische Wirthshaus", und hier eben zeigt sich Schrödter nicht nur als witzigen und humorvollen Beobachter des

täglichen Lebens, sondern auch als einen Landschaftsmaler von feinstem Gefühl für die Farbenwerthe der freien Luft.

Schon im Jahre 1833 hat ein Düsseldorfer es gewagt, violette Schatten zu malen und helle weifsliche Sonnenlichter. Freilich hat die zeitgenössische Kritik dies auch übel genug genommen. Der ästhetische Graf Raczcynsky meint von diesem Bilde, die Beleuchtung sei zu verschwenderisch darüber verbreitet. Uebrigens blieb es bei Schrödter und bei den Anderen hier auch nur bei diesen Anläufen. Die letzten Consequenzen zu ziehen, wie es die moderne Kunst gethan, dazu fehlte den Düsseldorfern und gerade Schrödter vor Allem die Technik, die Beherrschung des Malhandwerks. Gerade er hat die Jugenderziehung, die ihm zuerst den spitzen Grabstichel in die Hand gab, niemals ganz überwinden können, und Hasenclever sowohl, wie Lessing, die mit dem Impasto verhältnifsmäfsig am freiesten umgingen, waren nur zu bald wieder in den sogenannten Ton der alten Meister gerathen, der sogar die sonst so lebendige Hussitenpredigt wie mit einem gelben Firnifs überzieht.

Dafs die Freude an der Landschaft und das Verständnifs für die Lichtwirkung sich bei Schrödter lange genug erhielt, beweist die 1841 gemalte „Waldschmiede“ (in der Nationalgalerie), eine der werthvollsten Schöpfungen jener Zeit, in der sich eine so feine und zarte Ausdrucksfähigkeit ausspricht, wie sie erst Knaus und Vautier späterhin wiederfinden sollten.

Der tief im Wald gelegenen Schmiede, in welcher verschiedene Gesellen arbeiten, nähert sich von rechts eine junge Bauersfrau, die in neckischer Haltung ihr kleines Mädchen anruft; dies läuft voller Freude mit ausgebreiteten Armen der Mutter entgegen. Sowohl die ruhige, halb abwehrende Bewegung der hübschen drallen Frau, als die stürmische Freude des Kindes sind von entzückender Frische und Wahrheit. Dafs die Beiden mittelalterliches Costüm tragen, ist die einzige Andeutung des Einflusses jener Zeit. Der landschaftliche Theil, das frische Grün des Waldes mit hellen, kalten, fast weifsen Lichtern, ist auch hier von gröfster und überraschender Naturtreue.

Aber schon in die Zeit vor diesem Bilde fallen jene anderen Werke, die, berühmter und bekannter, dem Künstler seine Stellung in der Kunstgeschichte für alle Zeiten sichern.

Allerdings sind sie keine freien Schöpfungen, wie die eben genannten, halb figürlichen, halb landschaftlichen Bilder. Der Einflufs der Literatur auf die Kunst der Düsseldorfer war ein so mächtiger, dafs selbst der grofse Satiriker sich ihm nicht entziehen konnte. Nur wählte er andere Dichter zur Nachschöpfung als seine Kollegen, und gerade auch in dieser Wahl zeigt sich der Unterschied zwischen ihnen und ihm. In Shakespeare und Cervantes fand er die Anregung zu seinem Falstaff und vor Allem zu seinen Don Quichote-Bildern. In dem Ersten von diesen, in dem „Don Quichote im Studirzimmer“ entstand schon 1834 jenes Meisterwerk

ADOLPH SCHRÖDTER
Don Quichote und Sancho Pansa reiten auf Abenteuer
Nach dem Stich des Künstlers



ADOLPH SCHRÖDTER
Don Quichote im Studirzimmer



deutscher Genremalerei, das über alle Schulbeziehungen sich erhebt, zu dem Vergleichsobjecte nur in den reifsten Werken der holländischen Kleinmeister zu finden sind.

Schrödter hat hier an der Hand des Dichters einen Typus geschaffen, der seitdem für den edlen Ritter von der traurigen Gestalt mafsgebend geblieben ist, den er selbst in dieser Feinheit nicht einmal selbst hat übertreffen können. Auf derselben Höhe wie die psychologische Tiefe des Ausdrucks, mit dem der tolle Idealist zu fast unheimlichem Leben erweckt erscheint, steht die Ausstattung der engen Klause, in der er, umgeben von seinen Schmökern, in dem alten Lehnstuhl hockt, steht die malerische Ausführung, die auch in der überzeugenden und doch discreten Behandlung des Stofflichen ihrer Zeit um Jahrzehnte vorauseilt. Das geht noch über die stählerne Geldbörse Hildebrandts hinaus. Die zarte Technik, die anderswo zuweilen etwas Unsicheres hat, fügt sich hier vortrefflich in den dämmernden feinen Ton, der das ganze Gemach wie mit tanzenden grauen Sonnenstäubchen erfüllt.

Diesen Don Quichote hat Schrödter in den zahlreichen Bildern, die er dem unsterblichen Ritter widmete, nicht wieder erreicht. Am nächsten kommt er ihm in dem zehn Jahre später gemalten „Don Quichote und Sancho reiten auf Abenteuer“ 1845, das er selbst auch für den Kunstverein auf Stahl radirte. Unzählige Male hat er seinen Lieblingshelden noch in den verschiedensten Situationen gemalt und gezeichnet. Coloristisch wirksam ist „Die Begegnung Don Quichotes mit seiner Dulcinea“ in der Düsseldorfer Kunsthalle.

Don Quichote ist ein Ritter, wenn auch ein trauriger, aber Falstaff ist ein Engländer, wenn auch ein lustiger, und bei seinen Falstaffbildern berührt Schrödter nur zu häufig die Grenze, wo der Humor zur Grimasse wird. Vielleicht entspricht das dem, was Shakespeare für sein englisches Volk gemeint hat, aber es entspricht nicht dem, was der Künstler sonst Besseres geschaffen hat. Es scheint fast, als ob das Uebertriebene in den Situationen ihn hier auch zu Uebertreibungen in der Farbe veranlafst hätte. Auch die 1839 gemalte Scene aus Heinrich V., wo Kapitän Fluellen den Fähnrich Pistol nöthigt, das Bündel Lauch, das er am Hut getragen, aufzuessen, ist nicht nur etwas fratzenhaft im Ausdruck und bunt in der Farbe, sondern auch unverständlich in der allerdings wenig malerischen Situation. Besser entsprach Schrödters deutschem Naturell, das bei aller Satire doch des innerlichen Humors nicht entbehrt, der Lügenvater Münchhausen, den er in einigen Bildern, die den allergröfsten Beifall der Zeitgenossen fanden, schildert, und schliefslich mufste auch der älteste deutsche Humorist und Schalksnarr Till Eulenspiegel ihm Vorwürfe für einige Bilder liefern.

Freilich scheint hier das Mittelalterliche, Derbe nicht ganz der Natur Schrödters entsprochen zu haben; auch ist wenigstens „Eulenspiegel beim Bäcker“ 1845 in der Farbe nicht so fein und wahr, wie die früheren Bilder des Meisters, die überhaupt seine besseren sind. „Auerbachs Keller“ 1848, in dem Schrödter sich dem vornehmeren Dichterkreise wieder nähert, ist reich componirt, läfst aber auch die Frische und den Humor früherer Arbeiten vermissen.

Zuweilen kehrte Schrödter von den Gestalten der Dichter zu dem wirklichen Leben zurück, das er gleich anfangs so lebendig und künstlerisch zu schildern begonnen hatte, so in der „Fischerhütte auf Helgoland“ 1834, wozu ihn vielleicht der im selben Jahr entstandene „Heirathsantrag auf Helgoland“ von Jordan angeregt hatte, in der porträtartigen „Jagdgesellschaft des Prinzen Friedrich von Preufsen“ 1835. „Uckermärkische Bauern“, „Die Jäger in der Sommerhitze“ 1845, „Der lustige Fuhrmann“ 1847, „Trinkgelag im Keller“ 1848 u. s. w. gehören ebenfalls hierher.

Neben dem Pinsel hat Schrödter den Grabstichel, die Radirnadel und den Zeichenstift niemals vernachlässigt. Zwischen den Bildern erschien eine grofse Reihe von witzigen Radirungen und Zeichnungen, die sich über der Hochfluth der Illustrationen, die damals in Düsseldorf anzuschwellen begann, weit erhoben.

In R. Reiniks „Frühlingsglocken“ radirte er verschiedene Blätter, zu Mendelssohns Oratorium „Paulus“ zeichnete er ein vorzügliches Titelblatt, und unendlich ist die Zahl seiner Radirungen, die meist voller Humor in echt rheinischer Weise Wein, Weib und Gesang verherrlichen. Auch Don Quichote erscheint hier wieder, aber die Krone des ganzen radirten Werkes des Meisters ist die Allegorie seines Künstlersymbols, des „Propfenziehers“, und zwischen Zeichnung und Malerei steht die letzte gröfsere Arbeit, die er in Düsseldorf ausführte, „Die Bauernkirmefs“, ein mit Figuren belebter Arabeskenfries auf Goldgrund, den der Kunstverein im Jahre 1847 erwarb und in Lithographien im nächsten Jahre unter seinen Mitgliedern als Vereinsgabe vertheilte.

Im Jahre 1848 siedelte Schröder nach Frankfurt am Main über, wo ihn der Anblick des Frankfurter Parlaments zu den klassischen Zeichnungen zu „Des Abgeordneten Piepmeyers Leben und Thaten“, die er mit dem witzigen und kunstsinnigen Advokaten Detmold herausgab, begeisterte.



ADOLPH SCHRÖDTER
Auerbachs Keller
Nach dem Stich von G. Lüderitz

Wiegmann nennt diesen Piepmeyer „die einzige Errungenschaft jenes Revolutionsjahres, deren unsere Nation sich wahrhaft zu erfreuen hat“. Er hat dabei jedenfalls nicht an den „Todtentanz“ von Rethel gedacht, wie andererseits heute in der Unmasse der politischen Tagescaricaturen der „Piepmeyer“ ziemlich vergessen ist.

Bis zum Jahre 1854 blieb Schrödter in Frankfurt und kehrte dann nach Düsseldorf zurück. Aber er fand sich hier sehr enttäuscht. Als der gefeierte Besieger der Romantik hatte er den Kampfplatz verlassen. Als er wiederkam, hatten sich die Anderen längst in die Früchte dieses Sieges getheilt. Die Romantik war oder schien so gut wie todt. Andere hatten die Erbschaft angetreten und ihn, den Sieger, vergessen. Von seinen Verdiensten war keine Rede mehr. So ging er bald darauf und für immer nach Karlsruhe, wo er 1859 als Lehrer an der dortigen Kunstschule angestellt wurde und mit Schirmer und Lessing zusammen die Düsseldorfer Kunst nach Karlsruhe verpflanzen half. Er starb dort im Jahre 1875.

Der zweite Bahnbrecher der Genremalerei ist Johann Peter Hasenclever, geboren 1810 in Remscheid, also einer der wenigen Provinzialen aus ältester Zeit. Auch er kam zur Malerei erst auf Umwegen. Zuerst hatte er Baumeister werden sollen, da der Director des Düsseldorfer Gymnasiums, der in seinen Zeichnungen Talent entdeckt hatte, ihn zur Akademie gewiesen hatte. Von der dortigen Bauklasse aber ging er in die Antikenklasse über und fing bald an, in Oel zu malen. Aber auch ihm gelang es nicht, damit die Zufriedenheit Schadows zu erwerben, und seine mythologischen oder illustrativen Compositionen machten die Sache nicht besser. Das erste



J. P. HASENCLEVER
Selbstbildnis

II

Bildchen, ein „Blinder Violinspieler mit seinem Buben", erregte Schadows Zorn, und es erfolgte der gewöhnliche gute Rath, das Malen bleiben zu lassen. Der Zwist mit dem Lehrer trieb Hasenclever wieder nach Remscheid, wo er sich eine Zeit lang mit Porträtmalen beschäftigte, um dann doch wieder nach Düsseldorf zurückzukehren. Hier machte er einen neuen Versuch mit einem kleinen Bilde „Die Betschwester", das besser ausfiel und vom Kunstverein gekauft wurde. Rasch folgten einige andere und nun liefs sich auch Schadow herbei, sein Talent anzuerkennen. Er rieth ihm sogar, bei den humoristischen Motiven zu bleiben. Diese behandelte Hasenclever nun mit fast noch gröfserem Geschick, als sein älterer Gesinnungsgenosse Schrödter und vielleicht nicht ohne Anlehnung an niederländische, oder gar schon englische Vorbilder, welch letztere namentlich späterhin, wenn nicht direct, so doch in gestochenen Nachbildungen einen mächtigen Einflufs auf einzelne Düsseldorfer Genremaler ausüben sollten. So entstand zunächst „Der Nieser", der mit der Dose in der Hand im Lehnstuhl sitzt und im Begriff scheint, „den zurückgelegten Kopf nach vorn überschnappen und eine Explosion erfolgen zu lassen". Dann das „Milchmädchen", „Die Politiker", „Der Sackpfeifer".

Viel Beifall fand auch ein genrehaftes Gruppenporträt, welches in humoristischer Weise mehrere Kunstgenossen im Atelier vereinigt darstellt.

Seinen ersten grofsen Erfolg aber fand selbst Hasenclever erst in der Anlehnung an einen Dichter; so tief hatte sich die geistige Unselbständigkeit in alle Gemüther eingefressen, dafs eine erdichtete Gestalt auch dem Humoristen den Helden seiner Hauptwerke abgeben mufste. Allerdings begeisterten weder Tasso noch Dante, weder Uhland noch Goethe, nicht einmal Shakespeare oder Cervantes den humorvollen Maler, es war vielmehr der treffliche Kortum mit seiner nicht minder trefflichen Jobsiade, der Hasenclever zu unsterblichem Ruhm verhelfen sollte. So gehört auch Hasenclever noch immer zu den ästhetisch-literarisch beeinflufsten Malern, aber er ist tief gesunken: aus Armidas Zaubergärten, von den Wassern Babylons und von Uhlands sonnigen Höhen führt er den Kunstfreund in die tabakerfüllte Philisteratmosphäre des ehrlichen Hieronymus Jobs, um ihn hier vor immer neuen Scenen festzuhalten. Da war natürlich grofser Jammer in „Neubethlehem" und noch mehr in der „Alhambra", wie man die beiden hauptsächlich herrschenden Cliquen in der Akademie zu nennen pflegte.

Schrödter hatte man sich noch gefallen lassen mit seinem Don Quichote und Falstaff, aber der Jobs schlug allen Idealen allzusehr ins Gesicht. Die Illustration des „unglücklichen Knittelgedichtes", wie der officielle akademische Kunstschreiber Wiegmann in echt romantischem Unverständnifs für den gesunden Humor Kortums die Jobsiade zu nennen beliebt, war der offene Bruch mit aller und jeder Tradition, aber nebenbei der Anfang einer Kunst, auch innerhalb der Akademie, die, nun immer unabhängiger werdend, bald auch die letzten akademischen Fesseln abschütteln sollte.

Hasenclever hat sich von Jobs lange nicht trennen können, wie es Schrödter mit Don Quichote gegangen war. Hieronymus begleitete den Maler nach München, wohin der unruhige, nach technischen Anregungen Suchende bald nach dem grofsen Erfolg des ersten Jobsbildes für die Zeit von 1838—42 übersiedelte und wo er auch in der That mancherlei Anregung fand, wenn auch wahrscheinlich, wie das meist zu gehen pflegt, in anderer Weise und nach anderer Richtung hin, als er erwartet oder gehofft hatte. In München lagen gerade so und noch stärker, wie in Düsseldorf die romantische und die realistische Richtung in Fehde miteinander, und was man in Düsseldorf bitter entbehrte und gelegentlich mit Ungestüm herbeiwünschte, die herrliche Galerie alter Meister, das blieb in München ziemlich unbeachtet, und nicht einmal coloristisch vermochten die wunderbaren Rubens, Rembrandts u. s. w. Einflufs auszuüben. Es schien, als ob zwischen den alten Meistern und den Nachgeborenen alle Brücken des Verständnisses abgebrochen wären. Dafür stürzte man sich mit förmlicher Wuth auf den Nothsteg, der aus England herübergesetzt wurde, als Wilkies Bild, „Die Testamentseröffnung", für die neue Pinakothek angekauft wurde. Nun studirte und imitirte man Wilkie, der doch seinerseits, wie die meisten seiner Landsleute, ganz bewufst auf den Schultern der Alten stand, für die in England aus verschiedenen Gründen das Verständnifs nie so ganz erloschen war, wie in Deutschland.

Der in München lebende Kölner Flüggen, dann Geyer, Hermann Dyk haben an der „Testamentseröffnung" gelernt, und auch Hasenclever scheint sich dem Einflufs dieses auch heute noch durchaus wirksamen Bildes nicht entzogen zu haben. Dann aber müssen auf ihn, den von auswärts Gekommenen, mehr als auf die Einheimischen doch auch die Bildnisse der alten Meister gewirkt haben, denn ihre einfache Gröfse zeigt sich unverkennbar nicht nur in dem lebendigen, 1851 kurz vor seinem Tode gemalten Selbstbildnis, sondern vor Allem in dem monumentalen Porträt des



J. P. HASENCLEVER
Jobs im Examen



Malers Hilgers, das sich an Wucht und Ausdruck bei aller Schlichtheit der Farbe weit über alle die zahllosen guten, eleganten, aber von der romantischen Sentimentalität angekränkelten Porträts erhebt, die damals in Düsseldorf und auch in München gemalt wurden. Auch der originelle Spitzweg mit seinen Mondschein- und Philisterbildern und seinem trockenen Humor scheint nicht ohne Wirkung auf den jungen rheinischen Humoristen geblieben zu sein. In dem Nachtwächter Jobs glaubt man etwas von Spitzwegs Naturbeobachtung wiederzufinden. Vielleicht am meisten lernte Hasenclever in rein technischer Beziehung von dem originellen kleinen Stilllebenmaler Johann Wilhelm Preyer (geboren 1803 in Rheydt, gestorben 1889 in Düsseldorf), mit dem er in München zusammen wohnte und mit dem er von dort aus gemeinsame Reisen nach Oberitalien machte. Preyer hatte sich schon vorher durch das verständnifsvolle Studium der holländischen Galerien eine für seine Zeit geradezu glänzende Technik innerhalb seiner bescheidenen Kunst erworben, die in Bezug auf Naturwahrheit der Farbe bei weitem höher stand, als die Costümmalerei der berühmten Leute in Düsseldorf. Hasenclever, der noch in Düsseldorf das erste seiner Jobsbilder, „den nach Hause zurückkehrenden Hieronymus" gemalt hatte, empfand gerade bei dem Versuch einer sorgfältigen Ausführung in diesem Bilde die Mängel seiner Technik und hat bei dem kleinen Preyer jedenfalls die Anregung zu einer ins kleinste gehenden Technik gefunden, dabei aber doch verstanden, dem Kleinlichen, das den Bildern des Stilllebenmalers zuweilen anhaftet, aus dem Wege zu gehen.

In München malte Hasenclever zuerst „Das schmollende Ehepaar", dann aber den weltberühmten „Jobs im Examen", ein Motiv, das, mehrfach wiederholt, seinem Autor einen Weltruf und zwar einen durchaus verdienten erwerben sollte. Hasenclever hat noch verschiedene Jobsbilder gemalt: „Jobs als Schulmeister" und als Nachtwächter, er plante eine ganze Serie von Zeichnungen, die gestochen werden sollten, an deren Ausführung ihn aber sein früher Tod verhinderte. Nur drei dieser Blätter sind in trefflichen Stichen von Th. Janfsen erschienen.

In keinem seiner Bilder aber und kaum bei einem der aus anderen Stoffgebieten entnommenen Motive hat er die rein künstlerische Wirkung erreicht, wie im „Examen", das er nach dem ersten Münchener Bilde bedeutend gröfser für Amerika und ebenso für den Kunstmäcen Ravené in Berlin malte. Ein vortrefflicher Stich von seinem Schwager Theodor Janfsen, der in seiner Art auch ein sich über seine Zeit erhebendes Kunstwerk ist, machte das Bild bald ebenso populär, wie die bekanntesten romantischen Ritterstücke der Schadowschule.

Hasenclever hat sich im Examen über das Niveau der Illustration erhoben, indem er sich über den Gegenstand erhoben hat. Das ist nicht mehr die etwas burleske Scene der Jobsiade, es ist vielmehr eine feine und leider wohl für unabsehbare Zeiten noch gültige Satire auf das ganze Chinesenthum des Examenwesens. Wenn irgend ein moderner Kunstschreiber irgendwo sagt, dafs der hausbackene Hasenclever mit wenig Witz und viel Behagen seine Bilder zur Jobsiade gemalt habe, so möchte man nur wünschen, dies Bild, wie es z. B. bei Ravené hängt, auf einer modernen Ausstellung zwischen den so unendlich bewunderten Franzosen oder Engländern sehen zu können, um dann entscheiden zu lassen, auf welcher Seite der gröfsere Witz, auch der künstlerische Witz sein möchte.

Nirgendwo überschreitet in diesem Bilde Hasenclever die Grenze, die den für das Kunstwerk zulässigen Humor von der Komik scheidet, und in Bezug auf Colorit, auf Zeichnung und Arrangement ist er in diesem Bilde seinen Zeitgenossen weit voraus. Wie gesagt, auch heute noch würde das Bild Aufsehen machen. Wäre nicht eine gewisse Härte und Trockenheit in der Behandlung der Fleischfarbe der Köpfe, so könnte man es auch nach der heute so hoch bewertheten Frage der Stofflichkeit ein modernes Bild nennen. Von gröfster coloristischer Feinheit ist der Klang des dämmernden Grau im Hintergrunde und das Schwarz der Talare der geistlichen Herren, in dem der grüne Vorhang und die rothe Tischdecke die abgestuften farbigen Effecte bilden.

Zwischen den Jobsbildern entstand noch eine Reihe von selbständigen Arbeiten, in denen sich der Künstler von jeder literarischen Anlehnung frei hielt und den Griff ins volle Menschenleben that, wie ihn Jordan, Hübner und Ritter inzwischen schon gewagt hatten. Die rheinische Trinkerpoesie, ein etwas gefährliches Thema, hatte schon Schrödter im Bilde gefeiert. Hasenclever folgte ihm in gröfserem Mafsstabe hierin nach, und es entstanden die beiden Kellerbilder „Die Rheinweinprobe" 1844 bei Ravené und das coloristisch feinere „Die Zeche im Weinkeller" in der Düsseldorfer Kunsthalle. Hier sind eigentlich schon alle Elemente vereinigt, die das Düsseldorfer Genrebild in seinen besten Erscheinungen auszeichnet. Ein sociales Lebensbild, aber ohne die Krafsheit der ältesten Hübnerschen Arbeiten, war das aus dem Geiste der Zeit 1849 heraus gemalte Bild „Arbeiter, die vom Stadtrath ihre Rechte verlangen". Die meisten dieser und verschiedene andere

Lebens- oder Sittenbilder, wie man den thörichten Ausdruck Genrebild zu verdeutschen versucht hat, wurden vom Kunstverein angekauft und gingen gleich von den Düsseldorfer Ausstellungen aus in den Besitz der Kunstfreunde über. Ein früher Tod infolge eines Nervenfiebers ereilte den Künstler im Jahre 1853.

Die vollständige Befreiung von der Literatur und damit der Beginn einer wirklichen Volksmalerei sollte aber dem Genrebild von einer anderen Gruppe von Künstlern kommen, die sich von vornherein von den ästhetisch-literarischen Dogmen Schadows abwandten und entweder im naivsten Anschlufs an das Volk selbst oder in Berücksichtigung der die Zeit bewegenden socialen Fragen ihre Werke schufen. Zeitlich an der Spitze steht hier Rudolf Jordan, der somit nicht mit Unrecht als der eigentliche Begründer der Düsseldorfer Genremalerei zu betrachten ist und im Besonderen als der Begründer der später so intensiv bearbeiteten Bauernmalerei, die gelegentlich wie bei Tidemand einen ethnographischen Charakter annahm.

Rudolf Jordan, geboren 1810 in Berlin als Sprofs einer hugenottischen Familie, hatte den Kampf mit der Romantik schon in Berlin gegen Wach unternommen und war von diesem Gesinnungsgenossen Schadows in der üblichen Weise für alles Talentes baar und der Kunst für unwürdig erklärt worden.

J. P. HASENCLEVER
Die Weinschmecker

Sein erstes Bild, das Jordan infolge der Eindrücke einer Reise nach Rügen 1829 gemalt hatte, zeigt ihn schon gleich in seinem Element und auf dem Gebiet, das er später fast ausschliefslich und mit dem gröfsten Erfolg pflegen sollte. Es war eine Episode aus dem Fischerleben, und ermuthigt durch den Beifall, den es gefunden hatte, beschlofs Jordan, das unterbrochene Studium wieder aufzunehmen. Er ging nach Düsseldorf, wo er bei Schadow immer noch eher Verständnifs zu finden hoffte, als in Berlin. In der That hielt er es auf der Akademie bis zum Jahre 1848 aus, als Schüler von Schadow und namentlich von C. Sohn, welch' letzterer überhaupt durch seine gröfsere künstlerische Weitherzigkeit einen bedeutenden erzieherischen Einflufs gerade auf die der Romantik weniger zugeneigten Künstler damals, aber auch noch in späterer Zeit ausübte.

Das erste Bild, das Jordan in Düsseldorf malte, war nun gleich gewissermafsen der Wendepunkt in der dortigen Kunst, und der aufserordentliche Beifall, den es dort, in Berlin und bald in der ganzen Welt fand, bewies, dafs schon damals das Publikum der ewigen Ritter und Edelfrauen müde geworden war.

„Der Heirathsantrag auf Helgoland“ 1834 hat sich seine Popularität fast bis auf den heutigen Tag bewahrt, für die damalige Zeit war das an und für sich harmlose Bild ein Ereignifs. Hier war zum erstenmal ein einfaches Motiv in seiner rein menschlichen Seite erfafst und wiedergegeben, und was die Zeichnung und malerische Technik etwa noch vermissen liefs, das ersetzte die naive Naturbeobachtung und der harmlose, weder carikirte noch sentimentale Humor.

Jordan war durch dies Bild in jungen Jahren mit einem Schlage ein berühmter Mann geworden, und es lag nahe, dafs er den eingeschlagenen Weg, die Schilderung des Fischerlebens

an der Nordsee, weiter verfolgte. Das war ein der Düsseldorfer Kunst jener Zeit noch vollständig fern liegendes Gebiet, das durch Jordan erschlossen und nicht nur von ihm selbst während eines langen arbeitsreichen Lebens — er starb 1887 — unermüdlich bearbeitet wurde, sondern auch einer ganzen Reihe von gleichzeitigen und späteren Künstlern die Motive ihrer Bilder gab. Es scheint sogar, als ob die Hinneigung eines grofsen Theils der Düsseldorfer Landschaftsmaler zur See und zu den holländischen Dünen — und Wiesenmotiven auf dem Vorgange Jordans beruht.

Diese Holländerei in der Düsseldorfer Kunst, die bis auf die heutige Zeit reicht und vielleicht sogar über Düsseldorf nach Paris und München gekommen ist, zeigt so recht die Verlegenheit einer Schule, die nicht auf einer alten eingesessenen Kunstpflege beruht und der es nebenbei an Ort und Stelle an den Vorbildern sowohl eines originellen und ursprünglichen Volkslebens, als auch einer charaktervollen landschaftlichen Umgebung mangelt.

Auch das nächste bedeutende und berühmte Bild Jordans, „Das Lootsenexamen" 1842, war noch heiterer Natur, es war eine Art Gegenstück zu Hasenclevers „Jobs im Examen", dann aber wandte sich der Künstler zu ernsten oder dramatisch bewegten Scenen des Fischerlebens, nachdem er mit der „Lootsenglocke auf Helgoland" schon 1838 einen Versuch in dieser Richtung gemacht hatte.

Es entstand eine grofse Zahl von zum Theil umfang- und figurenreichen Bildern. Häufige Reisen nach Holland, Belgien und Frankreich stärkten Jordans Anschauung und liefsen namentlich auch in technischer und coloristischer Beziehung einen steten Fortschritt in seinen Arbeiten erkennen. Nur dadurch ist es erklärlich, dafs der Künstler während der bedeutsamen Umwälzungen, die in der Malerei vor sich gingen, seine Stellung bis in sein hohes Alter hinein behauptete, nicht ungleich dem wenig jüngeren Achenbach.

So gelang es ihm, den Hang zu einem etwas conventionellen Aufbau der Figurengruppen, der sich hier und da in seinen gröfseren Bildern der 50er und 60er Jahre als letzte Schulreminiscenz bemerklich macht, zu überwinden und die coloristische Härte seiner ersten Bilder unter dem Einflufs eifrigen Studiums nach der Natur zu mildern. Und wenn auch von einem Freilichtstudium im heutigen Sinne bei den in der Landschaft spielenden Motiven nicht die Rede sein kann, so erreichte Jordan doch schon früh einen grauen, feinen Ton, der sogar manchem seiner jüngeren Genossen abging.

Neben den hochdramatischen Bildern, wie „Rettung eines gefährdeten Schiffes", „Betende Weiber mit dem Geistlichen beim Sturm" 1852, malte Jordan namentlich in späteren Jahren eine Anzahl von gemüthvollen Scenen mit wenigen Figuren, die sich indessen von der Sentimentalität des früheren romantischen Genres ebenso entfernt zu halten wufsten, wie von jener Familienmalerei, die sich nur zu bald in die Breite entwickelte und für die schon Püttmann den herrlichen Ausdruck des „läppischen Genres" erfunden hat. Dieses läppische Genre ist es, das, von geringeren Talenten gepflegt, von einem Theil des Publikums widerspruchslos immer wieder und wieder aufgenommen, sich an die Spuren der hervorragenden Künstler heftet und nicht nur den Ruf der Düsseldorfer Genremalerei im Allgemeinen schwer geschädigt, sondern auch häufig Mifstrauen gegen jene Maler erweckt hat, welche durch ein glückliches Motiv unschuldigerweise den Anlafs zur Entwicklung einer unendlichen, bandwurmartigen Reihe von verflachten und versüfsten Nach-



RUDOLPH JORDAN
Der Heirathsantrag auf Helgoland



RUDOLPH JORDAN
Lotsenexamen
Nach dem Stich von W. Oelschig

ahmungen gegeben haben. Von gewissen alten Ehepaaren oder jungen Liebespaaren, die Jordan vor 40 oder 50 Jahren gemalt hat, stammen mehr oder weniger alle die alten und jungen Paare in holländischem Costüm in allen möglichen Situationen und Beschäftigungen ab, die noch heute die Ausstellungen unsicher machen. Da Jordan zahlreiche Schüler hatte und als Lehrer ziemlich einseitig vorging, so war eine derartige Nachkommenschaft unausbleiblich und auch leicht zu begreifen, wenn auch vielfach wenig erfreulich und dem Ruf der Düsseldorfer Genremalerei wenig zuträglich.

Nur in gewissem Sinne ein Schüler Jordans ist Henry Ritter, der, 1816 zu Canada geboren, in Hamburg und seit 1836 in Düsseldorf studirt hatte. Ganz unter Jordans Einflufs malte er „den ertrunkenen Sohn des Lootsens“ (1844), ein Bild, das gerade in der Einfachheit der Composition und Farbe von packender Wirkung ist. Ritter war erst nach Düsseldorf gekommen, als die Hochfluth der Romantik schon zu Ende ging, und so ist er weniger als irgend ein Anderer, selbst als Jordan, von einer gewissen Weichheit, die sich schon damals als eine Eigenthümlichkeit der Düsseldorfer Genremalerei bemerkbar machte, angekränkelt. Dafür zeigt sich bei ihm, was vielleicht aus seiner Abstammung und seinem Aufenthalt in Hamburg zu erklären ist, eine deutliche Hinneigung zu den Engländern, und eine seiner besten Arbeiten, eine grofse Zeichnung „Die Poststube“, die er für seinen Lehrer Sohn angefertigt hat, ist in der ganzen Auffassung, der Composition und selbst in den Typen eigentlich eine directe Fortsetzung Wilkies und der von ihm abhängigen englischen Illustratoren.

Das bekannteste Bild Ritters ist der kleine in Köln befindliche Seekadett „Middys Predigt“ (1852) genannt. Ein Werk von gröfster Frische der Farbe, feiner Charakteristik und voll gesunden Humors, der die Grenze zum Grotesken noch eben zu vermeiden weifs. Der Künstler wurde durch häufige Krankheit und frühen Tod an der vollen Entwicklung seiner Begabung verhindert, doch ist gerade er als einer der originellsten unter den früheren Düsseldorfer Genremalern von Bedeutung, und sein „Seekadett“ ist ein Höhepunkt in der coloristischen und fein humoristischen Genremalerei der mittleren Zeit. Von hervorragender Schönheit sind die Lithographien, die er mit Camphausen zusammen herausgab als „Schattenseiten der Düsseldorfer Maler nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Zeichnungen“ (von H. Ritter und Wm. Camphausen, Düsseldorf, Julius Buddeus 1845). Die Blätter sind als genrehafte Porträts von gröfster Stärke der Charakteristik.

Zu den älteren Genremalern, die von der Romantik fast ganz unbeeinflufst geblieben sind, gehört auch Jacob Becker. Er kam allerdings auch erst 1833 nach Düsseldorf, nachdem er eine Zeit lang in Frankfurt a. M., das dem in der Nähe von Worms Geborenen (1810) am nächsten lag, studirt hatte. Er ist gewissermafsen der Erste, der die deutsche Bauernmalerei einführte, die von da an eine immer gröfsere Rolle in der Düsseldorfer Kunst spielen sollte, und es ist bezeichnend, dafs nicht nur die Malerei, sondern auch die Literatur in diesem Thema die Befreiung von den romantischen Gespenstern erstrebte und fand. Schon 1838 hatte Immermann in seinem „Oberhof“ zum erstenmal eine Schilderung des westfälischen Bauernlebens gegeben, die trotz romantischer oder vielleicht besser gesagt romanhafter Anklänge, die neue Zeit ankündigte. Wie später, seit 1843 Auerbach die Bauerngeschichten mit socialen Fragen verquickte, das erinnert lebhaft an die Tendenzmalerei Carl Hübners. Jacob Becker und Immermann sowohl, wie Auerbach und Carl Hübner gehen nebeneinander her, und vielleicht hat hier sogar die Literatur einmal von der Malerei die Anregung empfangen, statt umgekehrt.



RUDOLPH JORDAN
Ein Rettungsboot

Ohne Zweifel lag in dem Studium und der Darstellung des Bauernstandes wohl die gesundeste Ablenkung von der Romantik, welche der Kunst zu Theil werden konnte, wenn freilich auch hier einerseits die sentimentale Auffassung, die in der Zeit lag, nur zu leicht und zu häufig den Blick trübte, andererseits Oberflächlichkeit der Auffassung, des Studiums und der im Atelier stattfindenden Ausführung nahe lag, da die düsseldorfer Gegend einen eigentlichen Bauernstand gar nicht besitzt. Die Zeit der grofsen jährlichen Studienreisen, auf denen die Bilder fast fertig gemalt werden, war noch nicht gekommen. Man begnügte sich draufsen mit Beobachtungen, Studien nach Figuren und Interieurs, brachte einige Costüme mit nach Hause und malte hier die Düsseldorfer Modelle. So machte es Jordan, so machen es nur zu viele seiner Nachfolger bis in unsere Tage hinein.

Beckers Malerei hatte wenigstens den Vortheil, dafs der Künstler die Bevölkerung einer seiner Heimath benachbarten Gegend zu seinen Modellen zu wählen pflegte, wodurch es ihm gelang, seinen Bildern etwas von dem Erdgeruch zu geben, der in der heutigen Volksmalerei so hoch geschätzt wird, während ihn die damalige Düsseldorfer Malerei meist nur zu sehr vermissen läfst.

Die Bauern des Westerwaldes, die Becker vorzugsweise studirte, sind ein harmloses Völkchen und eigentlich nicht besonders malerisch. Aber gerade dieser Mangel an einem Costüm kam der Beckerschen Kunst zu gute, da sie den Künstler davor bewahrte, Costümpuppen statt Menschen zu malen. Eins seiner ersten Bilder führt Becker allerdings nach Tyrol: „Der Tyroler und sein Mädchen" (1835), und hier mochte wohl wieder einmal Immermanns Trauerspiel die Anregung gegeben haben. Dann aber blieb er bei seinen heimischen Bauern. In dem „Wildschützen auf der Flucht" (1839) malte Becker ein Modemotiv, um aber in dem grofsen figurenreichen Bilde „Landleute vom Gewitter erschreckt" selbständig und mit Erfolg die ihm eigenthümliche Richtung einzuschlagen. Wenn auch dieses Bild nicht ganz von Theaterhaftigkeit freizusprechen ist, so bedeutet es doch in der lebendigen Composition, in der gelungenen Verbindung der Figuren mit der Landschaft einen bedeutsamen Fortschritt in der volksthümlichen und ernsthaften Genrekunst, die sich den Seebildern von Jordan als ebenbürtig an die Seite stellt, während es die gleichzeitigen Bilder desselben rein technisch übertrifft. Das Bild wurde vom Kunstverein angekauft und im Stich als Prämienblatt ausgegeben.

Becker siedelte bald darauf 1840 nach Frankfurt über, wo er Lehrer am Städelschen Institut wurde und in der Folge verschiedene Bilder ähnlichen Genres malte. Vor Allem machte „der vom Blitz erschlagene Hirt", den Becker 1844 malte, grofsen Eindruck. Der Einflufs seiner Kunst auf die Düsseldorfer Malerei ist ein unverkennbarer, wie die entschiedene Wendung zur Volks- und Bauernmalerei, die in jenen Jahren einsetzt, beweist.

Einen ganz ähnlichen Entwicklungsgang wie Jacob Becker, hatte Jacob Dielmann, und auch in seinen Arbeiten verfolgte er ähnliche Aufgaben, nur in etwas engerem Rahmen — geistig und auch räumlich. Seine Motive sind harmlos und wiederholen sich häufig, und seine Bilder sind meist von geringem Umfange. 1811 geboren, kam Dielmann, nachdem er zuerst in Frankfurt studirt hatte, nach Düsseldorf, wo er bis 1842 blieb, dann aber seinem Genossen Becker wieder nach Frankfurt folgte. Er lebte bis 1885 in Cronberg im Taunus. Er suchte seine Motive in Hessen, an der Lahn, im Westerwald; und eines seiner Bilder soll späterhin Knaus auf das Dörfchen Villingshausen aufmerksam gemacht haben, das seitdem ein bevorzugter Studienplatz der Düsseldorfer Genremaler bis auf den heutigen Tag geblieben ist.

Eine weniger harmlose Tonart schlug, wenigstens in seinen ersten und auch besten Bildern, Karl Wilhelm Hübner an. Er war fast der einzige Künstler, in dessen Werken sich die Erregungen der Zeit und die socialen Fragen, die damals das Volk bewegten, deutlich wiederspiegeln, wenn man von den sentimentalen Räubern Lessings und Hildebrandts, die mehr der Phantasie und dem Theater entstammen, als der Beobachtung und dem Naturstudium, absieht. Dafs er nach dem Jahre 1848 den Ton wechselte und sich ganz dem gemüthvollen Genre widmete, sowie der Umstand, dafs aufser Hübner nur der Eine oder der Andere ausnahmsweise einmal sich auf das sociale Gebiet wagte, beweist, dafs die Künstlerschaft der 48er Bewegung innerlich doch ziemlich fern stand. Es wird davon noch die Rede sein.

Karl Wilhelm Hübner wurde 1814 in Königsberg geboren und ist in keiner Weise verwandt mit dem Schlesier Rudolf Julius Benno Hübner, dem treuen Gehülfen Schadows. Er starb 1879 in Düsseldorf. Seit 1837 war er Schüler von Schadow und später von Carl Sohn gewesen. Er malte zuerst einige harmlose Bilder aus dem Volksleben, die sich von den vielen anderen ihrer Gattungen vielleicht nur durch eine gewisse Derbheit in der Formensprache unterscheiden; dann aber scheinen ihn die traurigen Verhältnisse der schlesischen Weber, welche damals anfingen,



HENRY RITTER
Middys Predigt

die Zeitungen zu beschäftigen, auf sein eigentliches Gebiet geführt zu haben. Sein erstes Bild dieser Richtung „Die Weber" (1844), eine grofse und figurenreiche Arbeit, machte denn auch ungeheueres Aufsehen.

Er stellt in einer für unsere heutigen Begriffe allerdings höchst tendenziösen Weise „Die Ablieferung von Leinwand durch die armen Weber an die Fabrikanten" dar. Schon die Zweitheilung des Bildes unterstützt den Contrast zwischen den beiden Gruppen, der der armen verhungerten Arbeiter und der reich gekleideten hartherzigen Abnehmer. Auch der Einflufs englischer Bilder ist hier wieder unverkennbar.

Es folgte im nächsten Jahre das noch krassere, aber künstlerisch vielleicht doch werthvollere „Jagdrecht", das der Künstler häufig wiederholen mufste. Ein Wilddieb ist von dem Jagdbesitzer auf der That ertappt und niedergeschossen worden. Der Sohn schleppt den zu Tode getroffenen Alten in seine Hütte. Die Landschaft, ein Kornfeld am Waldesrand mit der getödteten Wildsau, deutet an, dafs der Bauer nur, um seine Saat zu vertheidigen, zur Flinte gegriffen hat, und verschärft damit die Situation.

Die Composition wirkt in ihrer Einfachheit — nur die Figuren der beiden Bauern befinden sich im Vordergrund, Jagdherr und Förster erscheinen ganz klein im Hintergrund — zweifellos packend und ergreifend. Die Malweise ist energisch, für die Zeit vielleicht sogar etwas roh in der Behandlung, die landschaftliche Stimmung von grofser Wahrheit und Schönheit, ganz im Sinne Lessings. Verschiedene Bilder von derselben ausgesprochenen Tendenz folgten in den nächsten Jahren. Es sind dieselben Motive, die fast 30 Jahre später in der sogenannten Armeleutmalerei wieder auftauchen sollten, und auch in Düsseldorf von Vautier, dann von Brütt, Schwabe u. s. w. gelegentlich, wenn auch in etwas gemäfsigterer Weise, wiederholt werden.

Die damaligen unruhigen Zeiten gaben den Bildern Karl Hübners ein Interesse, das vielleicht das rein künstlerische übertraf. Immerhin ist nicht zu leugnen, dafs Hübner der Erste war und dafs er Typen geschaffen hat, an welche alle späteren Tendenzmaler wohl oder übel anknüpfen mufsten. „Die Verlassene" ist ein solcher Typus, der aus der Genremalerei niemals, auch nicht aus der modernsten, ganz verschwunden ist, so unkünstlerisch er auch sein mag. Interessanter waren „Die Auswanderer" und „Die Auspfändung". Holzdiebe, Wilddiebe, Wucherer und dergl. bezeichnen die spätere Zeit des Künstlers, der, wie schon bemerkt, nach dem Jahre 1848 ruhigere Bahnen in seiner Kunst einschlug, allerdings aber auch nicht mehr dasselbe Aufsehen mit seinen Bildern erregte.

Es ist bei dem grofsen Erfolg, den Hübner mit seinen socialen Bildern hatte, eigentlich zu verwundern, dafs nicht mehr Künstler sich dem Gebiete dieser Malerei anschlossen. Es ist das damals wie auch heute der beste Beweis dafür einmal, dafs Kunst und Tendenz sich nicht vertragen, dann aber auch, dafs trotz aller freifreiheitlichen Redensarten zwischen wirklichen Künstlern und unzufriedenen Proletariern, die von gewisser Seite so gern als „das Volk" ausgespielt werden, eine Wesensverschiedenheit besteht, die sich weder wegleugnen noch überbrücken läfst.



KARL HÜBNER
Die Weber



JACOB BECKER
Landleute vom Gewitter erschreckt
Nach dem Stich von X. Steifensand

Zwei weniger bedeutende Künstler, deren Werke auch fast ganz vergessen sind, versuchten Hübner nachzuahmen, es waren dies W. Kleinenbroich aus Köln und Peter Schweigen aus Godesberg.

Höher steht der in Düsseldorf 1812 geborene J. W. Heine, den ein früher Tod, er starb schon 1839, in der Entwicklung seines zweifellos starken und vielversprechenden Talentes hinderte. Auch er widmete seine Kunst den Enterbten der Gesellschaft. So malte er Wilddiebe, Schmuggler, Landstreicher u. s. w. Sein letztes gröfstes Werk zeigt ein grofses Können und ist keineswegs ohne Verdienst. Es stellt einen „Gottesdienst im Gefangenenhause" dar und betritt damit ein eigentlich auch ganz modernes Gebiet. Gewisse Scenen aus Altmännerhäusern und dergl. sind diesem stofflich wenigstens nahe verwandt. Der physiognomische Ausdruck der einzelnen Köpfe zeigt ein energisches Streben nach Charakteristik, welche die Caricatur glücklich zu vermeiden weifs.

Aber diese Tendenzmalerei, wenn man sie einmal so nennen will, bleibt doch das Gebiet nur vereinzelter Künstler, und immer mehr bemächtigte sich die einfache Bauernmalerei des Genres. Wie weit das mit dem damals erwachenden socialpolitischen Interesse für den Bauernstand zusammenhängt, mag hier unerörtert bleiben.

Eine eigenartige Ausbildung und Vertiefung erlebte dieses Bauerngenre durch den Norweger Adolph Tidemand. Er wurde 1814 in Mandal, einer kleinen Stadt des südlichen Norwegens, geboren, studirte zunächst in Kopenhagen und wurde durch den Ruf der Schadowschule nach Düsseldorf gelockt, als Erster der vielen Skandinavier, die in Düsseldorf späterhin eine förmliche Colonie bildeten. Nachdem er zunächst bei Hildebrandt zwei Historienbilder aus der Geschichte seiner Heimath gemalt hatte: „Gustav Wasa feuert die Bauern in Dalekarlien zum Kampf gegen die Dänen an" und „Jares Hakon wird von seinen Sklaven ermordet", bereiste er Süddeutschland und Italien, kehrte nach Norwegen zurück und fand dort Anlafs, sich seinem eigentlichen Felde zuzuwenden. Er studirte das Leben der Landleute und begann, nach Düsseldorf zurückgekehrt, dasselbe in einer Reihe von zuweilen grofsen und figurenreichen Bildern zu schildern. Seine Thätigkeit brachte in die junge Düsseldorfer Genremalerei eine neue eigenthümliche Note, die zum grofsen Theil allerdings auf dem immerhin fremdartigen Volkscharakter und Costüm beruht. Jordan hatte die niederländischen Fischer und Schiffer geschildert, aber Holland war den Düsseldorfern immerhin stamm- und geistesverwandt gewesen. Die Beziehungen zu Holland waren altgewohnte und die Volkscharaktere nicht sonderlich verschieden. Die Nordländer mit ihren eigenthümlichen Trachten und Gebräuchen, dem schwermüthigen Ernst und dem gehaltenen Wesen ihrer Lebensführung waren ein ganz neues Gebiet, und so erschienen die Tidemandschen Bilder von einer Originalität, die mehr dem Stoff, als ihren künstlerischen Eigenschaften angehörte.

Dennoch haben sie gerade in dem ernsthaften Zug, der sie von den entweder etwas theaterhaft belebten oder leicht etwas kindisch-tändelnden — um nicht den Ausdruck läppischen wieder zu gebrauchen — Bildern so mancher Düsseldorfer Genremaler, von den humoristischen nicht zu reden, unterscheidet, ein unbestreitbares Verdienst. Sie suchen Stimmungen und physiognomische Probleme auf, die der damaligen Genrekunst noch fremd waren, die sich ähnlich vielleicht nur in den Hufsbildern Lessings finden.

Auch der leise romantische Zug, der ihnen anhaftet, ist nicht auf die alte Düsseldorfer Romantik zurückzuführen, sondern auf den durchaus eigenartigen poetischen Geist damaliger und auch mancher späterer nordischer Dichter und Künstler. Es ist dieselbe schwermüthige Poesie, die sich zuweilen bei Thorwaldsen findet, bei Andersen und vor Allem bei den einheimischen Schilderern des nordischen Bauernlebens. Der Novellist Hjalmar Hjorth Boyesen giebt diesem Gefühl Ausdruck, wenn er schreibt: „In dem täglichen Leben des norwegischen Bauern liegt eine tiefe, unbewufste Romantik."

Und diese „unbewufste" Romantik, die sich innerhalb des allgemeinen romantischen Zuges zu Anfang des Jahrhunderts sehr wohl fühlte und trefflich zu ihm pafst, auch wohl, namentlich bei Andersen und Thorwaldsen, von ihm beeinflufst ist, hat doch immer ihre nationale Eigenart und die Zeichen eines originellen Ursprunges zu bewahren gewufst.

Diesem unbewufst romantischen Bauernleben eigenthümlich ist unter Anderem der protestantisch-religiöse Charakter, der unter den Verhältnissen des spärlich bewohnten Landes sich weniger im kirchlichen, als im häuslichen Leben ausspricht und zu allerlei Sektenwesen und privaten Religionsübungen geführt hat.

Diese zu schildern, war eine Lieblingsaufgabe Tidemands und besonders gelang es ihm, den Ausdruck des ernsten, schweigsamen und stillen Fanatismus darzustellen, wie er sich bei den Sektirern des rauhen Nordens herangebildet hatte. Hier entwickelte sich aber auch der



KARL W. HÜBNER

Das Jagdrecht

physiognomische Gegensatz zu den Hufsbildern, die den thatkräftigen und kriegerischen Glaubenseifer der Böhmen schildern.

Tidemand erwarb sich auf häufigen Reisen in seinem Vaterland in genauen und eingehenden Studien nach der Natur eine ziemlich eigenartige Farbe, die zwar von dem naturalistischen Colorismus der modernen Genremaler weit entfernt ist, aber doch eigenthümliche und feinabgewogene Effecte anstrebt. Er übertrifft hier zuweilen an Reichthum und Fülle seiner allerdings immer sehr ruhigen und abgestimmten Farbeneffecte die gleichzeitigen deutschen Collegen in Düsseldorf, und hat für die spätere, überhaupt immer mehr auf die Farbe losgehende Richtung in der Genremalerei gewissermafsen bahnbrechend gewirkt. Seine Behandlung der Figuren, wie des Interieurs läfst ähnliche Wirkungen bei Vautier und selbst bei Knaus vorahnen. Der fleifsige Künstler schuf eine grofse Zahl von Bildern, die zuweilen zahlreiche Figuren enthalten in nicht immer origineller, aber doch auch nicht schulmäfsiger Composition, die vortrefflich in der Zeichnung und von jener Solidität der Durchbildung sind, welche überhaupt eine der achtenswerthesten Seiten der besseren Genremalerei jener Zeit war, wenn sie allerdings leicht auch etwas mehr Philisterhaftes als Künstlerisches annahm.

Den religiösen und ethnographischen Charakter seiner Kunst bezeichnen „Die Katechisation“, „Gottesdienst in einer Bauernkirche“, „Weihnachtsbescheerung“, „Austheilung des Abendmahls in einer Bauernhütte“, „Die Fanatiker“, dann ein nach jeder Richtung hervorragendes Bild „Die Haugianer“ in der Kunsthalle zu Düsseldorf. Es ist der Privatgottesdienst einer eigenthümlichen Secte, bei der ein Jeder das Recht hatte, die Bibel auszulegen. Man sieht in dem geräumigen Innern eines norwegischen Bauernhauses eine grofse Versammlung von Landleuten beiderlei Geschlechts und jeden Alters. Ein junger Bauer mit blassem, hagerem Gesicht, langen blonden Haaren, etwas gerötheten, starr vor sich hinblickenden Augen, ist auf einen Schemel gestiegen und spricht wie zu sich selbst. Der Ausdruck des Sprechers und der Zuhörenden ist vortrefflich in seiner gehaltenen Ruhe, nirgends hat man das Gefühl der Pose oder des Modells, da wie absichtlich alle originell scheinenden Stellungen vermieden sind.

Auch verschiedene „Leichenbegängnisse“ durften nicht fehlen, die von da an ebenfalls zum eisernen Inventar der Genremotive genommen wurden. Vortrefflich ist das Todtenmahl „Gravöl in Norwegen“ der Galerie Ravené, sowohl in Bezug auf die Farbe als auch auf den Ausdruck der Theilnehmer.

Neben diesen ernsthaften und stets packenden Bildern malte Tidemand eine grofse Zahl von harmlosen Motiven, wie sie sich aus der Betrachtung des ländlichen Lebens sozusagen von selbst ergeben. Das bedeutendste Werk in dieser Richtung ist ein Cyklus von zehn Bildern, den er im Jahre 1850 für eine königliche Villa bei Christiania malte und in der er das Leben des Landmanns in einfachen, aber ansprechenden Darstellungen schilderte.

Besonders eigenartig war auch sein Zusammenwirken mit seinem Landsmann Gude, dem Landschafter. Er malte mit ihm zusammen einige Bilder, in denen Gude den landschaftlichen, er den figürlichen Theil übernahm, und die Landsmannschaft scheint hier in der That stark genug gewesen zu sein, Kunstwerke von durchaus einheitlichem und erfreulichem Charakter entstehen zu lassen.

Gudes Hauptthätigkeit wird bei den Landschaftsmalern besprochen werden.

Ein anderer Landsmann, der sich Tidemand anschlofs, war der Genremaler Benedict Nordenberg, geboren 1822 in Kompingkulla (Provinz Blekinge), der nach schweren Kämpfen sich zur Künstlerlaufbahn durcharbeitete. Er kam im Jahre 1851 zum erstenmal nach Düsseldorf, wo er bei Th. Hildebrandt studirte, bereiste dann Dalekarlien, studirte in Paris und Italien und liefs sich dann in Düsseldorf dauernd nieder. Hier malte er, unabhängig von Tidemand, aber doch in seinem Sinne, eine Reihe von fein beobachteten Scenen aus seiner Heimath, so eine „Abendmahlsfeier“, „Zehent-Ablieferung“ u. s. w.

Aehnliche Wege geht auch sein Neffe Henrik Nordenberg, der allerdings der jüngeren Generation der Düsseldorfer Genremaler angehört.

Mehr dem Gedankenkreise Jordans als dem seines weiteren Landsmannes Tidemand gehört Fagerlin an, obwohl er, jünger als Jordan, bis heute noch thätig ist.

Ferdinand Julius Fagerlin wurde 1825 in Stockholm geboren, blieb bis 1854 in seiner Heimath und malte dort hauptsächlich Porträts, dann studirte er auf der Akademie in Stockholm, in Düsseldorf bei Sohn und in Paris bei Couture. Seine Ausbildung schlofs sich also an das an, was damals theils schon überwunden, theils hochmodern war, gleichwohl führte ihn das Studium des holländischen Volkslebens auf das Gebiet, das durch Jordan schon in die Düsseldorfer Kunst

ADOLPH TIDEMAND
Die Haugianer



eingeführt war und den nationalen Eigenthümlichkeiten auch der Nordländer damals am meisten entsprochen zu haben scheint, auf das Volksgenrebild.



FERDINAND FAGERLIN
Hausandacht

Dafs der feinsinnige Schwede in Deutschland holländische Genrebilder malt, ist allerdings ein charakteristisches Zeichen für den damals schon beginnenden Internationalismus im Genrebild und vielleicht auch der Grund, dafs von der Derbheit des holländischen Volkes in den Genrebildern Fagerlins nicht viel zu merken ist. Seine Motive sind fast alle, namentlich in der letzten Zeit, aus dem Familien- und Liebesleben der Fischer und Bauern entnommen, und es wird da eine Zartheit des Ausdrucks und zuweilen ein neckischer Humor entwickelt, der wohl mehr dem Künstler, als der Natur angehört. Coloristisch hat Fagerlin später Manches von Knaus und Vautier angenommen. Eine gewisse röthliche Färbung ist seinen feingestimmten Bildern zuweilen eigen, hindert aber nicht die Gesammtwirkung. „Heirathsantrag", „Eifersucht", „Hausandacht", „Abgewiesener Freier", „Besuch der Grofseltern", sind einige seiner Bilder genannt, und die Namen umfassen auch vollkommen das Motiv.

Die Genremalerei hatte sich ursprünglich der Costümromantik entgegengestellt, aber der nun einmal vorhandene romantische Zug am Rhein war so stark, dafs er recht bald gerade auf feindlichem Gebiet wieder auftauchte, um hier in gemäfsigter Form trotz allerlei Wandlungen bis in unsere Tage hinein nicht wieder zu verschwinden. Es entwickelte sich innerhalb der Genremalerei bald ein ausgesprochener Romantiker, der das rheinische Leben von diesem Gesichtspunkt aus behandelte und bei wirklichem grofsen Stimmungsgehalt seiner Bilder eine Popularität erlangte, die den Beweis lieferte, wie stark die Hinneigung zur Romantik im deutschen Volke trotz Allem nun einmal ist.

Christian Eduard Böttcher war, 1818 zu Imgenbroich bei Aachen geboren, zuerst Kunstschüler und Lithograph in Stuttgart, dann wurde er 1844—49 Schüler der Akademie in Düsseldorf unter Hildebrandt und Schadow und widmete sich hier von vornherein dem idyllischen Genrebild, wie es Schadow eben gelten liefs. Böttcher folgte dem Wege, den Schrödter in seinem rheinischen Wirthshaus eingeschlagen, aber wieder verlassen hatte, und fand hier sehr bald ein Feld, das seiner Begabung und Gemüthsrichtung, in der die weicheren Töne vorherrschten, aufserordentlich entsprach. Man kann wohl sagen, dafs einzelne Bilder Böttchers, die durch den Kupferstich eine unendliche Verbreitung fanden, für gewisse Seiten des rheinischen Lebens die besten und merkwürdigerweise fast die einzigen malerischen Dokumente der Düsseldorfer Kunst sind. Hierher gehören besonders die Bilder seiner mittleren Zeit „Abend am Rhein", „Rheinische Ernte", „Sommernacht am Rhein", „Auszug zur Weinlese", „Am Marktbrunnen einer rheinischen Stadt", und noch aus der Mitte der 70er Jahre, als die rheinische Gemüthlichkeit aus der Kunst immer mehr verschwand, „Der Sonntag am Rhein". Böttcher hat das Verdienst, in seinen Bildern, zwar nicht mit der Schärfe eines Knaus, auch nicht mit der grofsen Feinheit eines Vautier, aber doch mit der ganzen Liebenswürdigkeit, die den Letzteren auszeichnet, rheinisches Leben und rheinischen



FERDINAND FAGERLIN
Besuch der Grofseltern

Humor nach seiner harmlosesten Seite geschildert zu haben. Auch in der Verbindung des Landschaftlichen mit den Figuren zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit der jüngeren Generation, eine Tendenz, die allerdings, wie wir gesehen haben, schon früh der Düsseldorfer Kunst eigen war. Coloristisch war Böttcher den zuweilen schwierigen und complicirten Problemen, die er sich stellte, wie z. B. verschiedener Beleuchtung, nicht ganz gewachsen, aber das war vielleicht mehr der Fehler seiner Zeit und seiner Schule, als der einer mangelnden Begabung.

Während seine ersten Bilder, durch den Kunstverein angekauft, meist in Privatbesitz übergingen, befinden sich die gröfseren seiner besten Zeit vielfach in Museen, wo sie trotz einer gewissen Trockenheit durch charakteristische Typen und den Stimmungsgehalt, der ihnen eigen ist, noch heute auffallen. Böttcher starb im Jahre 1889 in Düsseldorf.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit ihm hat der zuweilen mit Jacob Becker verwechselte Louis Hugo Becker (geboren 1834 in Wesel), der als Schüler von Schirmer und Gude eigentlich mehr Landschafter als Figurenmaler war, aber es liebte, seine feingestimmten Bilder mit gut gezeichneten figürlichen Staffagen auszustatten. „Die Weinlese an der Mosel“ gilt als sein bedeutendstes Bild. Ein früher Tod (1868) hinderte die vollständige Ausbildung seines schönen Talentes.

Die Entwicklung der Düsseldorfer Genremalerei ist eine ruhigere, als die der Historienmalerei. Sie trat da ein, wo jene in ihrer ältesten Form abzuwirthschaften angefangen hatte, und die Errungenschaften Lessings und des epochemachenden Rethel gingen, soweit das möglich war, ziemlich unmerklich in sie über. Es liegt im Charakter dieses nach seinem geistigen Inhalt wenigstens ziemlich begrenzten Kunstzweiges, dafs heftige Umwälzungen, wie sie die Figurenmalerei grofsen Stils damals erlebte und noch weiterhin durchmachen sollte, sich hier mehr auf Aeufserlichkeiten beschränken mufsten, und so findet man, und zwar nicht nur in Düsseldorf, sondern ebensogut in Paris und in München, dafs die allerältesten Motive der Genremalerei durch die verschiedensten Epochen hindurch unentwegt und gottesfürchtig weiter gemalt werden und sich dauerhafter erweisen, als alle noch so überzeugungsvoll auftretenden technischen und malerischen Reformationen. Das mag erfreulich sein oder nicht; es soll hier nur die Thatsache constatirt werden.

Dafs gerade Düsseldorf in dem Festhalten an einzelnen thatsächlich zuweilen höchst „läppischen“ Motiven weiter gegangen ist, als nöthig, kann und darf auch hier nicht bestritten werden. Es zeigt sich darin eine Schwäche den vererbten Wünschen des Publikums gegenüber, die schliefslich von der Kunst abführen mufste. Anderseits läfst sich nicht leugnen, dafs es eben Dinge im menschlichen Leben giebt, die sich nun einmal überall und immer wiederholen, zu allen Zeiten und unter allen Zonen; und solange überhaupt noch „Motive“ oder Novellen oder Anekdoten gemalt werden, — und es ist kaum zu erwarten, dafs das in absehbarer Zeit aufhören wird — so lange werden sich eben diese gewissen, mit dem Menschenleben nun einmal aufs innigste verknüpften Scenen, Gefühle und Stimmungen wiederholen, werden die Motive von der „ersten Hose“ bis zum „Liebesfrühling“, von der „Gratulation beim Grofsvater“ bis zum „Begräbnifs“ gemalt werden. Der Fortschritt wird sich eben gerade hier darin zu zeigen haben, wie es geschieht. Und dafs in diesem Wie sich gerade in Düsseldorf in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bis auf unsere Tage ein steter, wenn auch zuweilen langsamer Fortschritt zeigt, das beweist die Geschichte der Genremalerei dieser letzten 50 Jahre, die sich freilich an nur wenige Namen anknüpft.

Dafs diese Wenigen, die vorwärts schreiten, von einer grofsen Zahl Anhänger und Nachfolger umgeben sind, liegt an dem Charakter dieser Kunst, die mehr zur Nachahmung reizt, als jede andere. Dafs es nur Wenige sind, die auf der Höhe stehen, gegenüber einer vielleicht allzugrofsen Gefolgschaft, und dafs der Fortschritt manchmal zu stocken schien, ist allerdings auch nicht zu leugnen, war aber anderswo auch der Fall.



CHRISTIAN BÖTTCHER

Abend am Rhein

Nach dem Stich von Nic. Barthelmeſs

IX. Kapitel

Kritische Zeiten. Der Niedergang der akademischen Kunst

DAS Jahr 1848 ist der markanteste historische Abschnitt in der Geschichte Europas zwischen dem Sturz Napoleons und der Einigung Deutschlands, die es angestrebt, aber nicht erreicht hatte, es kann auch als kunstgeschichtlicher gelten.

So gut wie in der Politik und im Leben die Streitfragen, welche im Jahre 1848 zur Verhandlung, freilich nicht zur Lösung kamen, sich langsam entwickelt hatten, so gut hatten die Elemente, aus welchen die spätere Düsseldorfer Kunst sich aufbaute, sich langsam angesammelt, die geistigen sowohl als die technischen. Die Leitung der Akademie unter Schadow war eine autokratische. In strenger Zucht und Sitte wuchsen unter der Aufsicht ihres Directors, dessen Lehrer nur wie unverantwortliche Minister fungirten, die jungen Historienmaler heran. Aber wir haben auch gesehen, dafs unaufhaltsam der junge Baum Triebe nach allen Seiten entwickelte. Lessing ging von Anfang an seine Wege, und Rethel löschte gewissermafsen die ganze Düsseldorfer Historienmalerei mit den gewaltigen Zügen seiner Aachener Bilder und des Todtentanzes aus. Die Genremaler, Hasenclever und Schrödter an der Spitze, machten sich in Wort und Bild zuerst lustig über die Romantik, dann machten sie offene Opposition und bahnten sich den eigenen Weg. Ganz im Stillen, ohne Spott und Kampf, aber zielbewufst hatten die Nazarener ihre Arbeit gethan. Dafs diese keine Früchte in der späteren Zeit trug, war nicht die Schuld der frommen und fleifsigen Leute. Die Landschaft schliefslich mufste sich der Natur der Sache gemäfs der akademischen Zucht am ersten und selbstverständlichsten entwinden.

Es wäre Unrecht zu behaupten, dafs Schadow selbst die langsam aber früh eintretende Wendung der Dinge nicht erkannt oder sich ihr direct entgegengestemmt hätte. Schon 1830 schuf er für Schirmer die Hülfslehrerstelle in der Landschaftsklasse, er liefs es auch den Genremalern an Rath und Aufmunterung nicht fehlen, soweit dies seine Natur ermöglichte, aber über diese seine Natur hinweg konnte eben auch er nicht, er am wenigsten und um so weniger, als Krankheit und Alter ihn später die doch erfreuliche Entwicklung in die Breite mit Aerger, die Entwicklung in die Höhe unter Rethel mit wirklichem Unverständnifs betrachten liefs.

Das strenge Regiment und die gesellschaftliche Feudalität Schadows rächten sich in der von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit schwärmenden Zeit, und so kann man die Constitution der freien Künstlerschaft so gut, wie die Errichtung constitutioneller Regierungen auf die Tendenzen zurückführen, die im Jahre 1848 sich so breit machten. Ein Irrthum wäre es nun aber, wenn man annehmen wollte, die Künstlerschaft hätte an den wüsten Ereignissen der Revolutionszeit in Düsseldorf Theil genommen. Dazu lag gar kein Grund vor, und es war in der That nicht so.

Im Jahre 1848, als die Wogen der Hoffnung und der Begeisterung hoch gingen, und noch nicht die systematische Verhetzung der Volksmassen begonnen hatte, veranstaltete der demokratische Verein mit der Düsseldorfer Künstlerschaft zur Feier der Wahl des Reichsverwesers Johann von Oesterreich in Frankfurt ein Einheitsfest, dessen Tendenz aber dem Anlafs entsprechend romantisch patriotisch und keineswegs revolutionär war. Der Bildhauer Meinardus hatte zu diesem Feste nach einem Entwurf von Carl Sohn eine 15 Fufs hohe Germaniastatue auf dem Friedrichsplatz erbaut, die nach dem allgemeinen Urtheil ein so herrliches und vollendetes Kunstwerk war „wie dem Meifsel eines Thorwaldsen entsprungen“. Sie bildete den Zielpunkt eines von den Malern veranstalteten costümirten Festzuges. Man sang das Arndtsche Vaterlandslied, senkte die Banner der deutschen Staaten vor der bengalisch beleuchteten Statue und führte ein von Louis Bacharach verfafstes Märchen von der Dame Germania auf. Das klang nicht nach

Revolution, es war ein natürlicher Ausflufs der Begeisterung, die damals gerade die besten und patriotischsten Männer erfafst hatte. Der Plan, die Statue späterhin in Marmor oder Erz auszuführen, kam allerdings nicht zustande.

Bei den Ereignissen der späteren unruhigen Tage wird nur der Name eines einzigen Künstlers genannt, es ist der des Historienmalers, Kunstschriftstellers und Stadtrathes Lorenz Clasen, der stellvertretender Chef der Bürgerwehr war. Aber ungleich dem eigentlichen Chef, dem Manufakturwaarenhändler Cantador, scheint Clasen besänftigend gewirkt und, als ihm die Bewegung über den Kopf wuchs, sich beizeiten zurückgezogen zu haben. Im Carneval 1848 wurde ferner noch beobachtet, dafs in der Gesellschaft „Verein“ sich die Künstler von den „Bürgerlichen“ absonderten und mit Offizieren verkehrten, wobei allerdings zu vermuthen ist, dafs es sich nur um jenen Theil der Künstlerschaft gehandelt hat, der schon vorher in dem Kreise des Adels verkehrte, also Schadow und sein Anhang. Dennoch hatten die 48er Ereignisse, zunächst allerdings die freudigen Erregungen, die sich an das Germaniafest anknüpften, für das Düsseldorfer Kunstleben eine wichtige Folge. Dies war die Gründung des Künstlervereins „Malkasten“ und damit die Schaffung eines, wenn auch nicht offiziellen Mittelpunktes, um den sich sehr bald in bewufstem, aber auch nicht unberechtigten Gegensatz zu der Akademie, die besten Kräfte der Künstlerschaft sammelten.

Dafs ein solcher Verein mit seinen gesellschaftlichen Tendenzen dem offiziellen Lehrinstitut gegenübertreten und ihm jahrelang den Rang als künstlerischen Mittelpunkt streitig machen konnte, war eine Folge der Verhältnisse, aber auch ein Zeichen für den Wandel innerhalb des Kunstschaffens selbst. Die Akademie war stumpf geworden und unglückliche Combinationen wollten es, dafs ihr nicht beizeiten frische Kräfte zugeführt wurden. Aber es lag auch in dem Wesen der damaligen Kunst, in dem Wesen der Männer, die an die Spitze des Kunstschaffens treten sollten, dafs man sich von der Schule sobald als möglich frei machen wollte. Man wollte nicht mehr, was früher als Ideal galt, möglichst lange ein akademisches Atelier bewohnen und mit den Gesinnungsgenossen zusammenhocken, dieselben romantischen Motive nach denselben Dichterstellen in dieselbe Farbe umsetzen. Man wollte hinaus, je bälder je lieber, man wollte sich seine Motive draufsen selber suchen, seine Technik und, wenn es sein mufste, seine Lehrer.

Man kann dieses Streben ein demokratisches nennen, aber es ging ähnlich durch alle Kreise. Man kann es auch revolutionär nennen, aber nur im künstlerischen Sinne, nicht im politischen. Und man mag es nennen, wie man will, es war berechtigt, das beweisen die Folgen.

Auch jene Unruhe, die unser modernes Leben kennzeichnet, fing damals an, mit dem beginnenden Umschwung in den Verkehrsverhältnissen sich der Geister zu bemächtigen. Ein Hin und Her begann von Kunststadt zu Kunststadt, und die Sammelpunkte bei flüchtiger Rast oder bei regelmäfsiger Erholung waren nicht mehr die ästhetischen Salons beim Herrn Director oder den Herren Professoren, es wurden immer mehr die Stätten, wo schon in alten Zeiten die Deutschen sich zu weiser Berathung, wie zu endlosem Geschwätz zu versammeln pflegten, wo Jeder Herr seines Wortes ist, so lange es die Geister des Weines und des Bieres erlauben — die Kneipen. Schon in den 30er Jahren waren Künstlerkneipen und gesellige Verbände entstanden, in denen, wie seit 1835 im „Familienverein der Düsseldorfer Künstler“, die führenden Geister der Aesthetik und der akademischen Kunst sich zusammenfanden, oder aber bei denen in kleinen vertrauten Kreisen die Opposition gegen den „Alten“ ein vorläufig noch lichtscheues Wesen trieb, ohne doch die Sachen ändern zu können, — aber alle diese Verbände waren entweder eingegangen oder hatten eine Einigung der grofsen Partei aufserhalb der Akademie nicht bewirken können. Eine höchst wichtige Vereinigung, von der weiterhin die Rede sein wird, war allerdings schon 1844 entstanden, aber ihre Tendenz war weder eine gesellschaftliche noch eine künstlerische, sie war, und das lag vielleicht auch in den Zeitströmungen, eine rein praktische und von eminenter Tragweite; es war der „Unterstützungsverein Düsseldorfer Künstler“. Ein gesellschaftlicher Zusammenschlufs, eine Vereinigung zu festlichem Beisammensein und ernster Berathung bei brennenden Tagesfragen, lag nicht in seinem Wesen, noch in seinen Absichten.

Das zu erreichen, war und blieb dem „Malkasten“ vorbehalten, der in den Stunden der Begeisterung nach dem Germaniafest gegründet wurde. Die Maler Leutze, K. W. Hübner, Hermann Becker, Jordan und Andere waren die Ersten gewesen, welche die Idee eines Vereins „zu geselligem Künstlerleben“ fafsten und in den erwähnten Tagen mit zahlreichen Genossen zu seiner Gründung schritten. Es waren die besten Namen aus der Künstlerschaft, welche am 11. August unter das Stiftungsprotokoll geschrieben wurden; fast Alle, die in jener Zeit hervorragten, waren dabei betheiligt, nur von der Akademie fehlten bedeutsamerweise einige Namen und das bezeichnet

am besten die damalige Situation. Und auch einzelne bedeutende Nichtakademiker hielten noch mit ihrem Beitritt zurück.

Aber auch diese Differenzen sollten, äufserlich wenigstens, bald ausgeglichen werden. Andreas Achenbach und H. Ritter traten bald ein, und zwei Jahre später auch Schadow, was mit grofser Genugthuung aufgenommen wurde, weil damit, wie Daelen schreibt, gewissermafsen offiziell ein Freundschaftsbündnifs zwischen der Akademie und den freien Künstlern geschlossen wurde. Freilich nur offiziell, wie die Folge lehrte. Wenn auch die Tendenz des Malkastens zunächst lediglich die eines gesellig harmlosen Zusammenseins gewesen war, so konnte es nicht ausbleiben, dafs in den so wenig harmlosen Zeiten gelegentlich die Geister aufeinander platzten und die Gegensätze innerhalb der Künstlerschaft auch hier zu Reibungen führten. Im späteren Verlauf der Revolutionszeit traten sogar Ereignisse ein, welche den Anschein eines politischen Gegensatzes innerhalb der Künstlerschaft heraufbeschworen, aber es unterliegt keinem Zweifel, dafs die natürlichen und erklärlichen Erregungen leider durch die in solchen Zeiten unausbleiblichen ekelhaften Erscheinungen von Servilismus und Denunziantenthum verstärkt wurden, welche die Dinge in falschem oder absichtlich entstelltem Lichte erscheinen liefsen und, da sie gerade dem Rheinländer besonders widerwärtig und seinem Naturell unerträglich sind, die Situation bedeutend verschärft haben. Und diese Verschärfung ist dann mit dem Vorhergegangenen auch wohl schuld gewesen an der im Stillen lange fortdauernden Entfremdung zwischen Akademie und freier Künstlerschaft, deren Spuren sich noch heute nicht ganz verloren haben, wo doch die künstlerischen sowohl wie die politischen Verhältnisse ganz andere geworden sind.

Den Anlafs gab damals die Aufnahme des revolutionärer Gesinnung verdächtigen Dichters Freiligrath in den Malkasten im Jahre 1850. Die Verhaftung Freiligraths, sein Procefs, der mit Freisprechung endigte, hatten im Jahre 1848 in Düsseldorf eine heftige Erregung der Gemüther zur Folge gehabt. Die Aufnahme des Dichters in den Künstlerverein regte die kaum Beruhigten von neuem auf, und die jämmerliche Reaction, die bereits wieder eingesetzt hatte, mochte die Milch der frommen Denkungsart auch bei dem friedlichsten Malkastenmitgliede in das bekannte Drachengift verwandelt haben.

Eine Spaltung selbst unter den Mitgliedern stand bevor; die aufserhalbstehenden, welche schon vorher den Malkasten mit Mifstrauen betrachtet hatten, erhoben ihre warnenden Stimmen, leider, wie es scheint, eben nicht nur laut und öffentlich, sondern auch im Stillen an „geeigneter Stelle“, und es schien der Bürgerkrieg, wenigstens im Künstlerstaat, wieder ausbrechen zu wollen, als Freiligrath seinen Austritt erklärte, womit die Angelegenheit äufserlich wenigstens beendet war.

* * *

Aber auch in anderer Beziehung hatte sich Manches geändert. Als im Anfang die jungen Düsseldorfer, von dem Beifall fast der ganzen Welt begrüfst, ihre ersten Bilder malten, da fanden sie zwar nicht im kleinen Düsseldorf, aber, sei es durch den Kunstverein, sei es durch die zahlreichen hochstehenden oder zahlungsfähigen Gönner, die Schadow zu interessiren verstanden hatte, einen bequemen und glänzenden Absatz ihrer Bilder.

Ein junger Maler, der sein erstes grofses Bild zur Kunstvereinsausstellung sandte, konnte ziemlich sicher sein, dafs es dort zu einer für jene Zeiten beträchtlichen Summe angekauft wurde. So war ihm der doppelte Erfolg, der künstlerische und der materielle, gesichert, und aus den Kreisen der Gewinner solcher Bilder fanden sich neue Gönner und Besteller. Aber der Maler waren immer mehr geworden, und der Käufer wurden in den unruhiger und unsicherer werdenden Zeitläufen immer weniger. Das begann schon vor den Revolutionsjahren sich fühlbar zu machen, und die nächsten Jahrzehnte allgemeinen politischen und wirthschaftlichen Mifstrauens, der allzu schnell aufeinander folgenden Kriege, liefsen in die fröhliche Künstlerstadt an der Düssel das Gespenst einer Künstlermisère erscheinen, das den Kampf um die Kunst mit dem noch bittereren Kampf ums Dasein vergesellschaftete. Dafs so viele Künstler die Stätte ihrer Studien und ersten Erfolge verliefsen, um entweder Berufungen an auswärtige Lehrinstitute zu folgen, oder selbständig anderwärts eine neue Existenz zu suchen, das hatte recht häufig nicht immer ausgesprochene, aber nicht wegzuleugnende pecuniäre Gründe. Auch manche der Jüngeren, die eben erst gekommen waren, verliefsen bald wieder das einst so ideale und idyllische Düsseldorf, wo man noch vor wenigen Jahren nicht nur in kürzester Zeit zur höchsten Meisterschaft, sondern auch zu äufseren und materiellen Erfolgen kam.

Die Meisterschaft war eben vielfach nur eine scheinbare gewesen, und tiefere Naturen, wie Feuerbach oder Böcklin brachten es in Düsseldorf zu nichts und verliefsen nach einer unbefriedigten kurzen oder längeren Lehrzeit, nachdem ihnen von Schadow oder Schirmer, sei es das Talent, sei es die „Vernunft“ abgesprochen war, Düsseldorf auf Nimmerwiedersehen.

Alle diese Zustände, die eine nur zu natürliche Reaction nach den ersten fast übernatürlichen Erfolgen waren, hauptsächlich natürlich die langsam beginnende Verschlechterung der materiellen Verhältnisse erklären auch die 1844 stattgefundene Gründung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“, der, wie schon der Name andeutet, einen recht ernsthaften und nur zu nothwendigen Zweck verfolgte. Im Anschlufs an ein Frühlingsfest beriefen Schadow, Kiederich und Baudry eine Vorversammlung, andere folgten und bald konnten die Statuten festgestellt werden. Eine Hauptrolle in der geplanten Thätigkeit des neuen Vereins sollten selbstveranstaltete Kunstausstellungen in Düsseldorf und den umliegenden rheinischen Städten spielen, auch die Errichtung einer Kunsthalle wurde schon geplant. Der wichtigste Passus aber sprach die Absicht aus, hülfsbedürftige kranke Mitglieder zu unterstützen. Die Regierung in Düsseldorf und Berlin kam dem Verein sympathisch und auch helfend entgegen. Die Ausstellungsfragen gaben aber den Anlafs, dafs auch hier der Gegensatz zwischen der Akademie und der jüngeren, der freien Künstlerschaft, sich bemerkbar machte, so dafs Schadow 1853 vom Vorsitz des Vereins zurücktrat. Die Ausstellungen wurden immer weiter, über England, Frankreich, Belgien und Amerika ausgedehnt, und gerade Amerika blieb seitdem bis in die letzten Jahrzehnte ein bedeutendes Absatzgebiet für die Düsseldorfer Bilder. Verloosungen von Bildern und Veranstaltungen verschiedener Art wurden unternommen, um das Vereinsvermögen, das in aller Stille, wie es dem Zweck entsprach, aber leider immer häufiger in Anspruch genommen wurde, zu vermehren und die eigentliche Bestimmung des Vereins erfüllen zu können.

Auch um die Gründung der Nationalgalerie in Berlin machte sich der Verein verdient und brachte diese, wie auch die energische Förderung monumentaler Kunst bei dem Minister von Bethmann-Hollweg zuerst in Anregung. Auch hier verhielt sich Schadow zuerst ablehnend, ein Zeichen, wie sehr er angefangen hatte, in unkünstlerischen Bureaukratismus zu verfallen. Viel später konnte der Gründung einer Kunsthalle in Düsseldorf näher getreten werden. Als nach dem französischen Kriege Preufsen auf die nach München überführte alte Galerie endgültig verzichtet hatte (das Beste, was es thun konnte, denn ein Procefs hätte nur die Unhaltbarkeit seiner Ansprüche erweisen können), wandte sich der Verein an den Kaiser, um eine Entschädigung zu erbitten. Dieselbe wurde auch in Gestalt einer Geldsumme zur Erbauung einer Kunsthalle gewährt und diese konnte nach etwa zehn Jahren eingeweiht werden.

Die gröfsten Verdienste des Vereins entziehen sich natürlich der Oeffentlichkeit, aber seine rege Thätigkeit, die doch in letzter Linie jene edlen Zwecke zum Ziel hat, ist der beste Beweis für sein segensreiches Wirken, leider freilich auch für die Nothwendigkeit desselben.

Die Gründung eines dritten Vereins mag gleich an dieser Stelle erwähnt werden, wenn sie auch in etwas spätere Zeit fällt. Sie ging wieder vom Malkasten aus und sollte bald eine weit über die Grenzen von Düsseldorf hinausgehende Bedeutung erlangen. Es war „die deutsche Kunstgenossenschaft“, die lange vor der Einigung Deutschlands wenigstens die deutschen Künstler zu gemeinsamem Vorgehen und gemeinsamer Interessenwahrung vereinigt hatte und die also auch, von Düsseldorf aus entstanden, die Vorherrschaft der rheinischen Kunststadt um jene Zeit noch documentirt.

Hermann Becker, der die Seele dieser Gründung gewesen war, erzählt ihre Entstehung selbst folgendermafsen:

„Die Wirkung des Malkastens nach aufsen ist von grofser Bedeutung gewesen. Die engere Verbindung der Künstler in Düsseldorf mufste natürlich den Gedanken erregen, auch mit den anderen deutschen Kunstschulen in nähere Beziehungen zu treten, und ein zufälliger Umstand brachte diesen Gedanken zur Ausführung, der Besuch eines namhaften Münchener Malers, Gisbert Flüggen, eines geborenen Kölners. Es war im Sommer 1856, als in einer Unterhaltung zwischen diesem Gaste, E. Leutze, A. Michelis, Robert Krause und Hermann Becker, Letzterer den Vorschlag machte, eine allgemeine deutsche Künstlerversammlung nach Bingen zu berufen. Der Vorschlag wurde von einem Comité berathen, von dem Verein angenommen und kam im September desselben Jahres zur höchst gelungenen Ausführung. Die Versammlung in Bingen war von Deputirten aller deutschen Kunststädte und -Schulen besucht. Die Beschlüsse derselben umfafsten ungefähr dieselben Ziele, welche der Malkasten für sich erstrebt und theilweise erreicht hatte; aufserdem wurden aber auch deutsch-nationale Kunstausstellungen projectirt, deren erste

im Jahre 1858 zu München, die zweite 1861 zu Köln und die dritte 1868 zu Wien stattgefunden haben, und die für die neuere deutsche Kunstentwicklung epochemachend gewesen sind."

Hierzu berichtet Becker jr., der Sohn des Vorgenannten, noch Folgendes:

„Für die Spaltung, die in den damaligen Düsseldorfer Kunstkreisen herrschte, ist es sehr bezeichnend, dafs fast nur Mitglieder des Malkastens sich an dieser Zusammenkunft betheiligten, während die Anhänger der Akademie und die Professoren zurückblieben. Einzelne ganz besonders Vorsichtige, die es mit der neuen Richtung nicht ganz verderben wollten, warteten zu Oberwesel im „Pfropfenzieher" der Dinge, die da kommen sollten, unter Anderen W. Camphausen mit mehreren Genossen, welche, als das allgemein erwartete Fiasco nicht erfolgte, voller Begeisterung nach Bingen eilten, um an dem Werke mitzuarbeiten."

Die für Deutschland und für die ganze Welt so unruhigen Jahrzehnte waren also auch für Düsseldorf kritischer Natur, und der Umschwung in den politischen und socialen Anschauungen, der sich in der grofsen Welt vollzog, fand sein Echo in den Zuständen und Verhältnissen der Künstlerschaft; er mufste sich aber, was schliefslich noch wichtiger ist, auch in der Kunst, in den Werken reflectiren, und in der That ist dieser Umschwung in den rein künstlerischen Anschauungen gerade in jener Zeit so grofs, dafs er dazu berechtigt, hier eine Epoche auch in der Düsseldorfer Malerei zu constatiren.

Die romantische Malerei war eine Kunst für ästhetische Aristokraten, für Aristokraten von Geburt und vom Gelde gewesen, das Volk hatte sie angestaunt und bewundert, wie es ins Theater läuft, um sich an den bunten Puppen zu ergötzen, aber es liefs sie fallen, als es anfing, sich auf sich selbst zu besinnen. Denn, und darin unterscheidet sich auch und sehr zu ihrem Nachtheil die malende Romantik vom Anfang des Jahrhunderts von der litterarischen, sie hielt sich von allem wirklich Volksmäfsigen zurück.

Für einen Brentano, einen Tieck oder selbst einen E. T. A. Hoffmann hat die Düsseldorfer romantische Malerei nach dieser Richtung keinen Gleichstehenden aufzuweisen, und darin liegt auch der Grund, dafs die romantischen Schriftsteller ihren, wenn auch bescheidenen Platz noch heute einnehmen und ihn behalten werden, während die romantischen Maler endgültig abgethan sind. Dieser Gegensatz liefse sich noch weiter verfolgen bis in die Art der Beobachtung und die Technik hinein. Genug, er ist da und er erklärt die allmähliche, aber unaufhaltsame Abwendung des Volkes von der romantischen Malerei, die sich damals vollzog.

Natürlich hörte die romantische Malerei nicht mit einem Schlage auf zu existiren, denn die alten Gröfsen, an rastloses Schaffen gewohnt, waren nicht gesonnen, die Hände in den Schofs zu legen und den Gegnern das Schlachtfeld ohne Schwertstreich zu überlassen. Schadow glaubte, die böse Welt noch um das Jahr 1850 bekehren und von der Mission der religiös-mystischen Malerei überzeugen zu können. In einem grofsen dreitheiligen Bild legte er noch einmal die ganze Summe seiner Philosophie und seiner Malerei nieder, und es konnte damals sogar noch die Behauptung gedruckt werden, die neuere Kunst habe kein Werk geschaffen, das an Bedeutsamkeit des Inhalts und zugleich an äufserem Umfange sich mit dieser plastischen Trilogie messen dürfte. Namentlich der Ausdruck plastisch ist bei dem glattgemalten und geistig wie künstlerisch möglichst unplastischen Bilde fast komisch. Für Schadow ist es freilich charakteristisch, dafs er am Ende seiner Laufbahn, bei all den Umwälzungen, welche die Welt und die Kunst erfahren hatte, ein solch umfangreiches Bild malen konnte, das die ein halbes Jahrhundert älteren künstlerischen Tendenzen in so prägnanter Weise aussprach.

Wenn Schadows Trilogie selbst damals nur in seinem engeren Kreis noch Beifall erringen konnte, so fanden einige andere romantische Bilder immer noch gröfseren Anklang, so die „Semiramis" und die „Mignon" von Chr. Köhler, die ebenfalls in den 50er Jahren noch entstanden, aber gerade so gut 20 Jahre vorher hätten gemalt sein können, so Carl Sohns „Lorley", die 1853 noch grofses Entzücken erregte und auch für den Kunstverein gestochen wurde; aber laut und immer lauter wurden anderseits die Stimmen, die innerhalb und aufserhalb der Mauern diese Kunst für einen überwundenen Standpunkt erklärten, und so erweiterte sich immer mehr der Rifs zwischen Akademie und Künstlerschaft auch nach dieser Richtung, denn die alten Romantiker safsen fest auf ihren Professorenstühlen oder in den akademischen Ateliers, während die Genremaler, die Verkünder der neuen Kunst, sich draufsen herumtummelten und die Welt ansahen.

Schadow war alt, krank und durch die Veränderungen im Kunstleben, die er weder begreifen, noch anerkennen wollte oder konnte, erbittert. Er legte zwar sein Amt als Director erst 1859 nieder, aber seine Kraft und, was wichtiger war, sein Einflufs waren schon lange vorher gebrochen. Seine und seiner nächsten Schüler Kunst war, was er übrigens selbst ausgesprochen

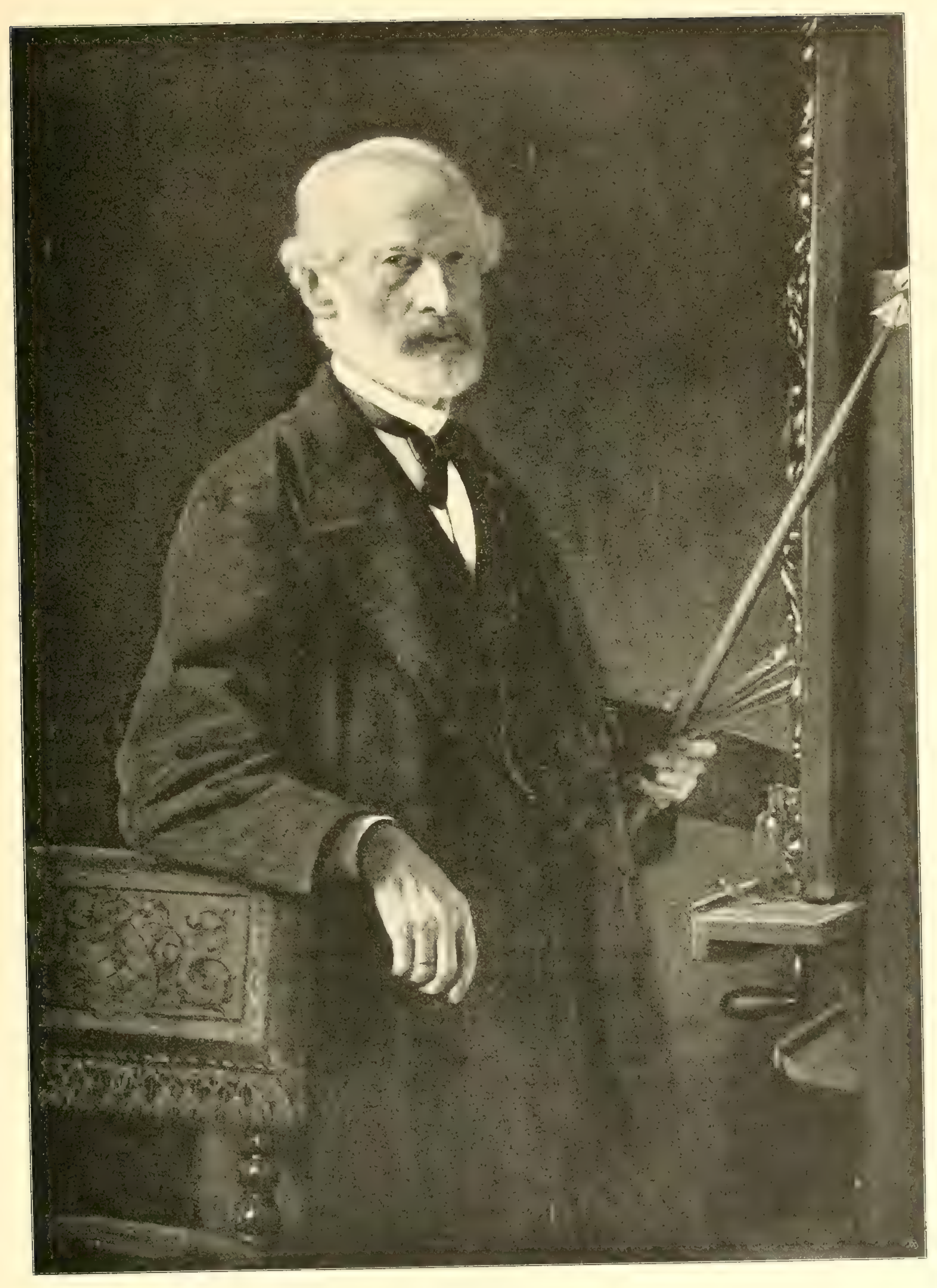
hat, immer mehr oder weniger eine Treibhauspflanze gewesen; mit Reminiscenzen, Anlehnungen und Comödiespielen vor sich selbst und der Welt, hatte man eine Kunst schaffen wollen, aber unvermerkt hatten sich neben dem exotisch blühenden, aber hohlen Baum, wilde Reiser entwickelt, und als jener abzusterben begann, waren sie zu Stämmen erwachsen, die aus festerem Holze waren, als die bunte Theater- und Dogmenkunst der Aesthetiker und Romantiker und Nazarener Schadows. Der auf seinen Wunsch gewählte Nachfolger, sein alter Schüler Bendemann, den man eigens von Dresden kommen liefs, war der Letzte, der ein neues Leben aus den Ruinen hätte erwecken können, weder als Director 1859—67, noch als Lehrer, noch als Künstler. Zart und liebenswürdig, hat er den tief eingerissenen Gegensatz zwischen Akademie und Künstlerschaft sicher nicht erweitert, aber er war auch ganz machtlos, ihn zu überbrücken. Auch sonst war Niemand an der Akademie, der in dieser Richtung hätte wirken können. Deger und die beiden Müller gingen nicht aus ihrem engen Kreise heraus. Mücke, der 1852 angestellt wurde, gab der Welt längst keine Räthsel mehr auf. Köhler, der seit 1855 in das Lehrercollegium ebenfalls eingetreten war, konnte auch das Verhängnifs nicht aufhalten. Der vortreffliche Carl Sohn war eigentlich noch die Hauptstütze der Akademie. Seinem verständnifsvollen Gewährenlassen gegenüber dem ängstlichen Nörgeln Bendemanns verdanken zahlreiche auch der späteren Schüler ihr Können, und sein Tod 1867 war für die Akademie und die Schule der Figurenmaler überhaupt ein härterer Verlust, als die Amtsniederlegung Bendemanns im selben Jahre. Allerdings hatte Sohn schon 1855 einmal seine Entlassung erbeten und erhalten, war aber 1859 als Stellvertreter Schadows wieder in die Akademie eingetreten, um seine Lehrthätigkeit bis zu seinem Tode mit Hingebung auszuüben. Er, von dessen ausgezeichnetem Lehrtalent und von dessen einfacher natürlicher Vornehmheit noch heute vortreffliche Künstler mit gröfster Hochachtung sprechen, wäre, wenn nun einmal ein Maler der älteren Richtung das Werk Schadows hätte fortsetzen sollen, dazu jedenfalls geeigneter gewesen, als Bendemann. Der Fehler, dafs man glaubte, mit den Vertretern einer abgestorbenen Richtung junge Talente erziehen zu können, wäre freilich derselbe geblieben.

„Wenn sie nur nicht Alle so alt wären!“ klagt Feuerbach schon 1846. Er hatte sich heimlich von Lessing corrigiren lassen, aber auch bei dem vermifste er die „jugendliche Seele“. Dafür wurde ihm dann auch noch zehn Jahre später in Düsseldorf der Nachruf gewidmet, dafs er einen falschen Weg einzuschlagen scheine, der, seinen Düsseldorfer Studien diametral entgegengesetzt, zu keinem erfreulichen Resultat führen dürfte. Und dabei hatte er seinen „Hafis in der Schenke“ schon in Düsseldorf ausgestellt und den „Pietro Aretino“ gemalt. Man nahm es aber schon damals sehr übel, wenn Jemand aufserhalb Düsseldorf sein Heil suchte, und doch sollte nur zu bald eine lebhafte Auswanderung beginnen, der die Berechtigung unter diesen Verhältnissen nicht abzusprechen ist. Die Akademie leistete eben bis hoch in die 60er Jahre hinein nicht mehr viel, weder selbst schaffend, noch lehrend und anweisend. Diejenigen, welche dennoch später ihren Weg fanden, thaten es nicht mit Hülfe, sondern trotz ihrer Düsseldorfer akademischen Lehrer und nur nach einem mehr oder weniger freiwilligen Bruch mit ihnen.

Die eigentliche Historienmalerei, deren Hauptvertreter Rethel und Lessing waren, war auch nur neben der Akademie erwachsen, und Rethel war zu lange von Düsseldorf entfernt gewesen, um hier später Einflufs zu haben. Seine Arbeit in dem abliegenden Aachen, sein schon während derselben beginnender trauriger Gesundheitsverfall und der allzu frühe Zusammenbruch seiner Kräfte hatten dazu beigetragen, sein Werk den Zeitgenossen nicht näher kommen zu lassen, ganz abgesehen davon, dafs die Wenigsten imstande waren, es in seiner ganzen Gröfse zu erfassen. Man nörgelte in echt düsseldorfischem, bis auf unsere Tage verbliebenem, übertriebenem, ja fast krankhaftem Localpatriotismus an den vier Aachener Bildern, die Rethel selbst ausgeführt hatte, herum, begeisterte sich an der schönen Farbe der vier Kehrenschen und wunderte sich gelegentlich, wenn französische oder belgische Urtheile den Rethelschen Fresken den höchsten Ruhm spendeten und die Färbung der Kehrenschen Bilder abfällig beurtheilten.

So wäre Lessing das eigentliche Haupt der Figurenmalerei grofsen Stils gewesen, wenn er sich überhaupt zum Führer geeignet hätte. Auch hatten seine Hufsbilder und die sich daran knüpfenden Controversen schon früh eine Verstimmung gegen ihn verursacht, die ihn sich auf einen kleinen Kreis beschränken liefs und ihn schliefslich von Düsseldorf forttrieb.

Dieser Wegzug Lessings, dem einige Schüler folgten (Nabert, Nikutowsky), war für Düsseldorf ein schwerer Verlust, weniger weil Lessing einen grofsen directen Einflufs ausgeübt hätte, als weil er immerhin der letzte Historienmaler grofsen Stils in Düsseldorf gewesen war und schon sein Name den Fortschritt gegenüber den Romantikern bedeutete.



HUGO CROLA
Bildnis des Directors Eduard Bendemann

Der neue Tag schien eben anderswo anbrechen zu wollen und lockte schon früh zu anderen Ufern, als zu denen der Düssel. Die Riesenschinken von Bièfve und Gallait, die 1842 in Deutschland ihren Triumphzug hielten, hatten in Düsseldorf damals weniger Eindruck gemacht, als anderswo. Die schneidigen Kritiken des Malers Lorenz Clasen hatten hier vielleicht die Ueberschätzung verhindert, welche in diesen Bildern anderswo den höchsten Gipfel realistischer Historienmalerei und unübertrefflicher Technik erblicken liefs. Aber der allgemeine Zug nach Belgien machte sich in der Folge doch auch in Düsseldorf geltend. Man fing auch von hier an, nach Antwerpen und Brüssel zu gehen und dort überlebensgrofse grell beleuchtete Studienköpfe mit übertriebenem Gesichtsausdruck zu malen. Oder man ging, gelegentlich sogar von Schadow selbst ermuthigt, zum grofsen Aerger Lessings, nach Paris. „Jehen Sie nach Paris zu Delaroche, sonst wird nischt aus Ihnen," hatte Schadow dem jungen Feuerbach gesagt. Schon 1841 war Clemens Bewer, geboren 1820 in Aachen, ebenso wie Joseph Fay, dorthin gegangen, und hatte von dem grofsen Manieristen eine für jene Zeit blendende Technik gelernt. Seine dort gemalten Bilder, namentlich „Die Flucht der Maria Stuart von Lochleven über den See" 1846, machten in Düsseldorf Aufsehen und reizten zur Nachfolge. Dann kamen 1848 die „Romains de la decadence" von Couture, der, wie Carl Sohn, eines Schusters Sohn war und nach dem Gesetz der Gegensätze seine Ideale in einer phantastisch-grofsartigen Kunst fand. Zu ihm strömten nun von allen Himmelsrichtungen die Kunstjünger, um malen zu lernen.

Dafs man das in Deutschland nicht könne, war allmählich ebenso zum allgemeinen Dogma geworden, wie man zwanzig Jahre vorher die feste Ueberzeugung gehabt hatte, dafs es nur in Düsseldorf möglich sei. Und der Glaube an das Besser-Malenkönnen der Franzosen ist ja heute noch nicht erstorben. Nur ist er von den Malern mehr auf die Kunstgelehrten übergegangen. Damals war freilich etwas daran, und die circenses des zweiten Kaiserreiches liefsen dann bald darauf Paris immer mehr als Eldorado einer wirklichen Kunstblüthe erscheinen und zogen immer mehr Künstler in die Hauptstadt der Kunst, der Eleganz und des Geschmacks, als welche die alte Lutetia damals noch einmal wieder auftrat.

Ein Umschwung in den Ansichten über das ideale Wesen der Kunst ist fast immer Hand in Hand gegangen mit einem Umschwung in der Technik. Das ist natürlich; andere Gedankengänge verlangen andere Ausdrucksmittel.

Cornelius hatte sich von der eleganten, süfslich flauen und oberflächlichen, aber zweifellos geschickten Malweise seiner Jugend abgewandt. Die asketische Frescotechnik, die nicht mit sich spielen läfst, in der man bei dem beschränkten coloristischen Reiz, den sie besitzt, genau wissen mufs, was man thut, in der man nur ja oder nein sagen kann, schien ihm für seine theologisch- oder mythologisch-philosophischen Ideen das geeignete Mittel. Schadow bedurfte für die halb mystischen, halb oratorisch-poetischen Motive der Romantik wieder einer zarten, bunteren Malerei, die nicht in die Tiefe ging, aber dem Auge schmeichelte. Die Genremaler endlich und später die Landschafter, die immer mehr dem Leben nachstrebten, begannen erst den eigentlichen Kampf mit dem Material, der noch heute nicht beendet ist; den Kampf der materiellen Farbe mit den zahllosen Problemen in der Natur, den Problemen des wechselnden Ausdrucks, der schnellen, momentanen Bewegungen, der wechselnden Färbungen, des Spiels der Farbe auf Menschen und Dingen, der Stofflichkeit der Gegenstände, schliefslich der Luft und des Lichtes, soweit es sich um das objectiv Vorliegende handelte, das man immer genauer, immer tiefer fassen wollte. — Dann aber, soweit es sich um rein künstlerische, innere, subjective Fragen handelte, kamen die Probleme der coloristischen Bildwirkung, der Stimmung des Bildes, des Localtons der einzelnen Theile auf die Tagesordnung, alles Dinge, welche die „vormärzlichen" Künstler in Düsseldorf vielleicht geahnt, zuweilen auch wohl einmal unsicher angestrebt, aber kaum je und dann nur zufällig erreicht hatten. Denn dazu reichte, selbst wenn sie schon Farbe sehen gelernt hätten, ihr Ausdrucksmittel, ihre Sprache, d. h. ihre Malweise, nicht aus. Das hatte der Nichtmaler Immermann sehr wohl gefühlt, wenn er in den schon mehrfach erwähnten Maskengesprächen sagt: „Die Farbe fehlt noch der Düsseldorfer Schule, die eigene selbständig erfundene Farbe. Sie ist nicht das Roth und Blau, das da klebrig auf der Palette steht, sondern die Wandlung, welche Zinnober und Ultramarin im Geiste des Künstlers erleidet."

Und diese Wandlung war eben recht schwächlicher Natur. Thatsächlich klebte auch Schadow noch am Carton. Der Carton war immer noch eigentlich die Hauptsache beim Bilde. Das Bild selbst wurde sorgfältig nach ihm aufgezeichnet, dünn und ängstlich wurde mit einem braunen oder röthlichen Ton, Terra di Siena, Beinschwarz und dergleichen untermalt, und dann ebenfalls mit dünner Farbe vorsichtig vom Licht aus in den Schatten modellirt. Als Schatten

blieb häufig die Untermalung einfach stehen. Die Hauptsache war der vorsichtige Farbenauftrag, der im Fleisch nur im höchsten Licht ein leichtes Impasto duldete, das aber unmerklich ansteigen mufste. Das Verschmelzen der Farbe war die Hauptsache. Man unterlag einem optischen Irrthum. Weil in der Natur die Töne des Fleisches unmerklich ineinander übergehen, glaubte man das Fleisch am besten auch so zu malen, dafs die Farben ineinander übergingen. Weil das Gesicht eines jungen Mädchens etwa glatt und ohne Falten ist, glaubte man es am besten auch so zu malen, dafs man es so glatt, so blank wie möglich zurechtpinselte, und was hier die dünnen spitzen Haarpinsel nicht vermochten, das mufste der „Vertreiber“ nachholen, mit dem die Farben förmlich ineinander getrieben und die geringste Unebenheit im Auftrag weggefegt wurde.

Dabei blieb die Hauptsache, das richtige Erkennen der Localfarben, des coloristischen Werthes der Halbtöne und Schatten, aufser Acht. Man hatte bei den alten Meistern gesehen oder glaubte gesehen zu haben, dafs die Schatten warm und glühend waren, also wurden die Schatten ohne Rücksicht auf die Localfarbe des Gegenstandes warm, d. h. braun gemalt, und da man noch nicht so weit war, die Lichter kalt zu malen, so mufsten die Schatten des Gegensatzes halber übermäfsig warm gemalt werden. So entstand als Gesammtton ein charakterloses Braun, aus dem alle wirklichen Farben, namentlich die kalten blauen und grünen Töne, trotz der gelben Lichter, mit denen man sie zu halten suchte, herausfielen.

Dasselbe Princip wurde bei der Fleischmalerei angewandt; man vertrieb die hellen Farben in die dunkeln, man setzte nicht die richtige Farbe an den richtigen Fleck (die bekannte, theoretisch ja sehr einfache Lösung des Problems der ganzen Malerkunst), sondern glaubte, wie Licht und Schatten in der Natur ineinander übergingen, so genüge es auch, wenn die hellen und die dunkeln Farben ineinander vertrieben würden.

Und das Resultat war natürlich das Gegentheil von dem Gewollten. Die so gemalten Köpfe gaben in der nächsten Nähe bestenfalls einige Aehnlichkeit mit der rosigen Haut, aber in der geringsten Entfernung wurden sie entweder flach und hart, oder hölzern, oder glasig, und die Stoffe desgleichen. Dafs das Flimmern der Haut, das Lüstre des lebendigen Fleisches, wenn es auf die Fläche der Leinwand übertragen werden sollte, und auf die Entfernung, welche eine etwa lebensgrofse Darstellung nach den allerersten Gesetzen praktischer Perspektive verlangt, optisch richtig wirken sollte, nicht durch ein glattes Ineinandertreiben heterogener Farben und durch ein Glattmachen, sondern nur durch ein mehr oder weniger mosaikartiges Nebeneinandersetzen der richtigen Töne und Farben erzielt werden könne, und dafs eine glatte Technik nicht den Mangel der richtigen Halbtöne ersetzen könne, das war den guten Leuten nicht klar geworden.

Sie hatten noch nicht gelernt Farben zu sehen, da sie die Natur daraufhin noch nicht studirt hatten, und auch die alten Meister brachten sie nicht auf den richtigen Weg. Sie sahen hier weder das feine System der Localfarben, der Halbtöne und der Schatten, noch die sorgsame Technik; weder bei Tizian, den sie immer im Munde führten mit seiner pastosen Untermalung und seiner rauhen Leinwand, die dem Schnellmalenden gelegentlich das zeitraubende Impasto ersetzen mufste, noch bei Rembrandt und seinen aufgemauerten Farbmassen und seinem Ausspruche: „Ich habe das Bild nicht gemalt, damit man daran riechen soll“, noch bei Franz Hals, den sie freilich nicht anschauten mit seinen säbelhiebartigen Pinselstrichen, die noch den Bildern des 80jährigen den unheimlich tollen Eindruck besoffener Lebendigkeit geben.

So kommt es, dafs alle die romantischen Bilder jeder technischen und coloristischen Eigenart entbehren; denn, wie Müller von Königswinter erzählt, wenn ja einmal Einer eine neue Wirkung von neuen Coloristenkünsten fand, dann ging die neue Entdeckung von Atelier zu Atelier. — Vielleicht malte sie der glückliche Erfinder den Collegen selbst so lange in die Bilder, bis sie sie begriffen hatten.

Für diese ganze uncoloristische Farbenverteilung ist die kleine Geschichte bezeichnend, die von Mintrop erzählt wird, die aber jedem Anderen ebensogut hätte passiren können. Er hatte eine Madonna auf der Staffelei, deren Gewandfarbe nicht der Tradition entsprach, doch war er zu eigensinnig sie zu ändern; da malten ihm, während er auf einer Reise begriffen war, seine Freunde das ganze Gewand in anderer Farbe um, also statt gelb etwa blau, und als Mintrop zurückkam, merkte er es überhaupt gar nicht.

Köpfe, Gewänder, Waffen, Thiere, alles wurde nach bestimmter, aber immer nach möglichst uncharakteristischer Schablone gemalt, zuweilen wurden Stickereien und dergleichen in einer fast naiven Weise, die vielleicht gewissen alten Venezianern abgeguckt war, pastoser aufgesetzt, oder die Landschafter versuchten ein schwaches, wohlüberlegtes und deshalb doppelt langweilig wirkendes Relief für den „Baumschlag“, aber das machte die Sache nur noch unwahrscheinlicher.

Die oben erwähnte Art der braunen Untermalung, die wie alle schlechten Angewohnheiten hartnäckig festsafs, war der eigentliche Feind einer coloristischen Entwicklung, und als man schon viel später angefangen hatte, Farbe zu sehen und zu malen, da verfiel man zum Unglück von der harmlosen Terra di Siena auf den gefährlichen Asphalt, in dessen tiefer Gluth alle Farben brillanter aussahen, um desto sicherer und rettungslos bald in dem Alles durchfressenden Pech zu ertrinken.

Die ersten Bestrebungen einer naturwahren und weniger conventionellen Farbentechnik mufsten sich an die ersten Bestrebungen anschliefsen, nicht die Poesie, sondern das Leben zu malen, und so ist der erste gemalte wirkliche Stoff das zerrissene Leder an Don Quichotes Lehnsessel bei Schrödter, aber darauf scheint Niemand geachtet zu haben, oder man verachtete es aufs tiefste.

Mit der Landschaft fing man an, eine Bildstimmung anzustreben. Man ahnte dunkel, dafs nicht blofs draufsen etwa ein Gewitter sein könne, das das ganze Bild der Natur in einen bestimmten Ton einhüllt, sondern dafs auch ein jedes gemalte Bild seinen Klang haben könne und müsse, so wie das Bild der Natur in jedem Moment eine bestimmte Stimmung aufweist. Es war das, was die französische paysage intime auf die Höhe trieb. Aber schon Weber versuchte gelegentlich statt der braunen Sauce eine andere Farbenstimmung, eine schwärzlich grüne, die gegen den zu dunkel blau gemalten Himmel doch in ziemlich richtigem Gegensatz stand. Zum wirklichen Grün, wie es die Franzosen später in Spinatgrün übertrieben, und zu einem leuchtenden weifslichen Himmel hatte man natürlich noch nicht den Muth, auch nicht den maltechnischen des unentbehrlichen Impasto.



C. F. LESSING
Die Belagerung



X. Kapitel

Die Landschaftsmalerei der älteren und mittleren Zeit

DIE Landschaftsmalerei, die für Düsseldorf eine so grofse Bedeutung besitzt, die schon von Beginn an im Genre- und im Schlachtenbild eine so hervorragende Rolle spielt, hat zu Anfang einen ähnlichen Entwicklungsgang gehabt, wie die Historienmalerei. Nur erwiesen sich die Principien, auf welche die Landschaftskunst des XIX. Jahrhunderts in Düsseldorf sich aufbaute, als solider und dauerhafter, als die der Historienmalerei. Das lag in der Natur der Sache, da die Landschaftsmalerei niemals sich so weit von dem Vorbild, der Natur, der Wahrheit draufsen, entfernen konnte, wie es die Figurenmalerei zu einer gewissen Zeit gethan hat. So leitet die Betrachtung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei fast unmerklich aus den Anfängen in die neueste Zeit über, wobei denn freilich die in der Geschichte neuerer Kunst einzig dastehende Thatsache mitwirkt, dafs zwei der ältesten Vertreter bis auf unsere Tage ihren Einflufs geltend machen.

Zur kurfürstlichen Zeit wurde die Landschaft so gut wie gar nicht gepflegt. Der Klassicismus, der in Frankreich und Italien immerhin eine gewisse Landschaftskunst im engen Anschlufs an Poussin und Claude Lorrain hatte entstehen lassen, erwies sich am Niederrhein für diesen Zweig der Malerei als ganz unfruchtbar. Es fehlte eben hier ganz und gar an Vorbildern, und die Natur selbst, die wirkliche Landschaft war noch weniger geeignet, der theaterhaft phantastischen und dabei doch dünnen und ärmlichen Prospectmalerei mit Ruinen, Säulen und ähnlichen Versatzstücken, wie sie jene Zeit liebte, entgegenzukommen.

Im Jahre 1783 besuchte Friedrich Georg Weitsch, der Sohn des famosen Pascha Weitsch, die Düsseldorfer Akademie. Er hatte sich unter seinem Vater und H. W. Tischbein gebildet, in Cassel Paul Potter, den sehr modernen Rosa di Tivoli und nebenher wahrscheinlich, weil ihm der italianisirte Frankfurter zu derb war, die Gessnerschen Idyllen studirt. Vielleicht entstand in Düsseldorf, wo er bei einem zweiten Aufenthalt zum Mitglied der Akademie ernannt wurde, eine in der akademischen Sammlung befindliche „Idylle auf den Tod des Rafael Mengs". Es ist eine braune Landschaft mit Bäumen, in deren Mitte ein Epitaph steht, ganz im Gessnerschen Idyllenstil. Jedenfalls hat Weitsch keinen Einflufs ausgeübt, und was damals an Landschaften gemalt wurde, erhob sich nicht über das Niveau der Dosen- und Tischplattenmalerei.

Cornelius lag die Landschaftsmalerei so fern wie möglich. Was er und seine Kunst von der Landschaft wollte, war nicht derart, dafs es zu einer eigenen Landschaftsmalerei hätte führen können, und auch Schadow hätte wahrscheinlich niemals selbständig hier eingewirkt, wenn er nicht durch das eigenartige Talent zweier seiner Schüler dazu gezwungen worden wäre. Anfangs hatte er diese Bestrebungen nicht sonderlich beachtet, sie aber mit dem Gewährenlassen, das die erste Zeit seiner Lehrthätigkeit charakterisirt, wenigstens nicht unterdrückt, dann eine Zeitlang sie sogar wohlwollend gefördert.

Es war C. F. Lessing, der auch hier den für Düsseldorf so neuen und noch unbekannten Weg zuerst einschlug. Er hatte ja mit der Landschaftsmalerei begonnen und in ihr seine grofsen ersten Erfolge errungen, und er hörte auch während der Düsseldorfer Schülerzeit nicht auf, gewissermafsen zum Trost und zur Erholung, zu dieser seiner ersten Liebe immer wieder zurückzukehren. Auch ihn liefs die Mutter Erde, wie den Riesen der alten Fabel, immer wieder zu neuer Kraft erstarken, wenn er, aus den nebeligen romantischen Regionen seiner ersten Zeit herabgestürzt, sie berührt hatte. Seine Thätigkeit auch auf diesem Gebiete wurde schon gestreift.

Aber Lessing war keine lehrhafte Natur, seine Zurückgezogenheit machte ihn zu einem Führer in irgend einem Sinne nicht geeignet, und in seinen Landschaften war das Persönliche zu stark, als dafs er in jener unpersönlichen Zeit und Schule etwas Anderes als höchstens etwa Nachahmer hätte heranbilden können. Was Lessing in dieser Hinsicht abging, das befafs dafür ein anderer junger Künstler, den sein ganzes Wesen ausschliefslich auf die Landschaftsmalerei hinwies, der im Anfang allerdings durch Lessing angeregt wurde, dann aber seine eigenen Wege ging und bald als der eigentliche Lehrmeister und Gründer der Düsseldorfer Landschaftsmalerei auftreten konnte, im höchsten Mafse.

Johann Wilhelm Schirmer war seit 1825 schon Schüler der Akademie, hatte sich aber auch zunächst unter Kolbe, dann unter Schadow mit Evangelisten und ähnlichen Dingen abquälen müssen. Schirmer war 1807 in Jülich, der alten Landeshauptstadt, als Sohn eines Buchbinders geboren und als Buchbindergeselle nach Düsseldorf gekommen. Hier hatte ihm die Nähe der Akademie die Gelegenheit gegeben, einem längst genährten Hang zur Kunst nachzugehen, und er war ohne alle Hülfsmittel als Schüler eingetreten. Während er am Tage in den Klassen sein Pensum absolvirte, zeichnete er, durch Lessing angeregt, des Abends Landschaften und entschlofs sich schliefslich, unter Zustimmung Schadows, sich ganz der Landschaftsmalerei zu widmen. Im Jahre 1828 sandte er sein erstes grofses Bild, einen „Urwald", zur Berliner Ausstellung, das dort zwar anerkannt, aber doch nicht in dem Mafse gelobt wurde, wie des schon berühmten Lessings Arbeiten. Dafs es ein Urwald war, den der junge Mann an den Ufern der Düssel malte, ist schon recht bezeichnend für sein ganzes Wesen. Man hat Lessing den romantischen Landschaftsmaler genannt, Schirmer den klassisch idealistischen und Andreas Achenbach, von dem noch die Rede sein wird, einen Virtuosen. Damit war die wissenschaftliche Etiquette gefunden, aber weiter auch nichts. Etwas davon mag ja auf Jeden zutreffen, aber gerade bei Schirmer ist die Bezeichnung schon deshalb zu eng und unrichtig, weil er zu verschiedenen Zeiten sehr tiefgehende Wandlungen durchgemacht und namentlich im Anfang den verschiedensten Einflüssen nachgegeben hat.

Lessing war allerdings insofern Romantiker, als er im Sinne der romantischen Figurenmalerei häufig einen poetischen Gedanken in seinen Landschaften zum Ausdruck zu bringen suchte. Dazu war ihm aber die figürliche Staffage meist unentbehrlich. Wo diese fehlte, bleibt als romantischer Rest eine subjective beabsichtigte Stimmung, die nicht aus dem Anblick und aus der Vertiefung in die Natur herausgeholt, sondern vom Künstler in sein Bild hineingetragen ist. Das entspricht ebensosehr der Schule, als seiner Individualität. Lessing wäre jedenfalls auch 50 Jahre später kein Landschafter im modernen Sinne geworden, der sich der Naturstimmung hingegeben und sie objectiv zu schildern sich bequemt haben würde, so wenig wie Schirmer, den man danach ebensogut einen Romantiker nennen könnte.

Die Bezeichnung eines Klassicisten verdient Schirmer in denjenigen Bildern, bei denen er im Anschlufs an Claude oder Poussin „ethnographische" — biblische oder sonst orientalische Landschaften zu malen versucht, doch nur zum Theil, denn niemals hat er auch hier unterlassen, sich stets mehr an die Natur und zwar an die deutsche anzulehnen, die er häufig in ganz naiver Weise für seine biblischen Bilder verwendet, als an die klassischen Vorbilder. Und gerade in diesen biblischen Landschaften und ihren Staffagen ist etwas, das sie ebensogut nazarenerhaft romantisch erscheinen läfst, wie klassisch-idealistisch. Die Hauptsache ist wohl, dafs auch Schirmer sich selten mit dem Vorbild der Natur allein begnügt hat. Er componirte seine Landschaften ebenso sorgfältig, wie die Romantiker ihre Historienbilder; seine Farben und Beleuchtungsstimmungen sind nicht, wie fast immer bei Lessing, subjectiv empfunden, sondern überlegt, und deshalb nicht immer überzeugend. Er ist Akademiker und baut seine Landschaften ganz consequent nach den berühmten drei Gründen auf. Zuweilen erscheint er als richtiger Romantiker auch darin, dafs er direct vom Theater beeinflufst ist. Manche seiner dahingehörigen Stücke könnten ohne weiteres für Skizzen zu Theaterhintergründen gelten, und bei einigen seiner grofsen Landschaften zeigt sich geradezu das Princip der Coulisse: zu beiden Seiten grofse Massen, die sich oben vereinigen und in der Mitte einen tiefen Durchblick frei lassen. Dabei, und das ist ein Kennzeichen seiner ganzen Richtung und Schule, fehlt ihm das stereoskopische Sehen sowohl, als das Festhalten an einem optischen Mittelpunkt, den Lessing zwar nicht in dem Mafse, wie die moderne Landschaftsmalerei, aber doch intuitiv bis zu einem gewissen Grade festhält.

Bei Schirmer und den Seinen ist Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund aufs genaueste durchstudirt, ebenso wie der für „Aussichten" schwärmende Spaziergänger mit dem Fernglas vor der Nase die verschiedenen Weiten durchnimmt und nachher von einer schönen Aussicht spricht, wenn er sich die Natur in eine Landkarte verwandelt hat.



J. W. SCHIRMER
Das Wetterhorn



Man kann in den Schirmerschen Bildern die Blätter im Mittelgrund noch ebensogut zählen, wie die Grashalme im Vordergrund, Alles ist trefflich gezeichnet und sorgsam gemalt, es fehlt nicht einmal die farbige Betonung der Luftperspective, wohl aber die zeichnerische und damit der Eindruck der natürlichen Stimmung, den selbst die braunsten und subjectivsten Landschaften von Lessing noch geben. Auch nach allen Dimensionen des Bildes ist die Ausführung die gleiche bis in die äufsersten Ecken der Bilder hinein. Dafs das menschliche Auge einen Kreis umfafst, war Schirmer gleichgültig. Auch bei seinen zahlreichen und sehr geschätzten Radirungen machen sich diese Eigenheiten bemerkbar, vielleicht noch mehr als bei den Bildern, weil hier die Manches ausgleichende Farbe fehlt. Aber gerade diese Sorgsamkeit in der Behandlung der Zeichnung bis in das Kleinste liefsen Schirmer als Lehrer einer Landschaftsmalerei, die sozusagen von vorne anfangen mufste, geeigneter erscheinen, als Lessing, und der ohne Zweifel echt künstlerische und mächtige Eindruck, den seine Bilder, namentlich die umfangreicheren, trotz alledem machen, beruht eben hauptsächlich auf der mit Ueberlegung aufgebauten Composition, dem grofsen Zug der Linien und der Massenvertheilung, die das ängstliche Detail vergessen machen.



J. W. SCHIRMER
Kleine Landschaft mit Thurm

Schirmer hat übrigens keineswegs mit der componirten Landschaft begonnen. Er malte zuerst einfache Motive seiner Heimath, Schilfteiche, Saatfelder und dergl., und er wäre als Autodidakt vielleicht ein Mitbegründer der famosen paysage intime geworden, welche die Franzosen damals zu entdecken anfingen. Der Einflufs der Akademie führte ihn zur Composition, zu jenen Urwäldern, die er nicht gesehen hatte, die er sich nach dem einzelnen Baume construirte, wie die alten italienischen Maler ihre Gebirge nach einem Stein malten, den sie mit ins Atelier nahmen. Zahlreiche Reisen, die er später unternahm, die ihn zuerst an den Rhein, die Ahr, in die Eifel und auf den Hunsrück führten, dann aber weiter ausgedehnt wurden nach Paris und in die Normandie, später sogar nach Italien, erweiterten seinen Gesichtskreis und seinen Motivenschatz. Auch gelang es ihm späterhin, den Charakter der Landschaft in der Farbenstimmung zu treffen, ohne dafs er doch jemals unternommen hätte, eine realistische Landschaft, wenn auch nur in dem Sinne zu malen, wie es etwa Lessing späterhin häufig genug gethan hat.

Eine Aufzählung seiner Bilder, wie sie etwa Wiegmann giebt, läfst erkennen, wie Schirmer in rastlosem Fleifs die Eindrücke aller seiner Reisen künstlerisch verwerthete. Seit seiner ersten Schweizer Reise malte er einige grofs angelegte Schweizerbilder, von denen „Das Wetterhorn“ seine Eigenart nach jeder Richtung mit am deutlichsten erkennen läfst. In der Art und Weise, wie der im Sinne der Zeit braun gemalte Vorder- und Mittelgrund in den auffallend naturalistisch farbigen Hintergrund mit der Bergmasse des Wetterhorns übergeht, zeigt sich eine technische und coloristische Gewandtheit, welche die der meisten Historienmaler jener Zeit bei weitem übertrifft. Merkwürdig ist auch bei diesem, wie bei manchen andern Bildern jener Zeit der Umstand, dafs Luft und Hintergrund häufig durchaus naturalistisch gefärbt sind, während im Vordergrund, namentlich im Laubwerk, die braune Modemalerei überwiegt. Grüne Bäume und Wiesen zu malen, galt eben einfach als unkünstlerisch. Grün war nicht schön, und nach dem berühmten Lehrsatz, dafs grün und blau nicht „zusammen stimmt“, wurde dem blauen Himmel das Grün der Bäume geopfert. Uebrigens war ja auch ein Hauptvorwurf, der Böcklin noch in den 70er Jahren gemacht wurde, der, dafs er die Wiesen so „grasgrün“ male. Ein Beweis, dafs Böcklin bei seinem kurzen Aufenthalt in Düsseldorf 1846 und als Schüler Schirmers wohl sich dessen grofsen Zug in der componirten Landschaft angeeignet, die Einseitigkeit der Farbe aber unter den Eindrücken seines späteren bewegten Lebens sehr bald gründlich abgelegt hat.



J. W. SCHIRMER
Landschaft
Nach der eigenen Radirung des Künstlers

Schirmer folgte im Jahre 1854 einer Berufung nach Karlsruhe, um dort die Einrichtung und Leitung einer Kunstschule zu übernehmen, die also ihrem Ursprung nach als eine Tochterschule der Düsseldorfer Akademie zu betrachten ist. Und vielleicht läfst sich die vorzugsweise Pflege der Landschaftsmalerei in Karlsruhe noch auf den traditionell gebliebenen Einflufs des ersten Directors zurückführen.

Von den zahlreichen Schülern, die Schirmer in Düsseldorf zurückliefs, waren die meisten damals schon ihre eigenen Wege gegangen. Es liegt im Wesen der Landschaftsmalerei, dafs sie sich auf die Dauer nicht dem zwingenden Einflufs der Natur entziehen kann. Unter den Landschaftsmalern in Düsseldorf bildete sich frühzeitig die Sitte aus, gewisse Studienplätze aufzusuchen und festzuhalten. Das begünstigte einerseits ohne Zweifel ein intimes Eingehen auf die Natur, anderseits eine gewisse Einförmigkeit in der Wahl der Motive, aber beides wirkte zusammen, um die Düsseldorfer Landschaftsmalerei sehr bald jene Bedeutung erlangen zu lassen, die sie länger als ein halbes Jahrhundert an der Spitze der deutschen Landschaftskunst erhalten hat.

Unter den ältesten Mitgliedern der Schirmerschule befindet sich gleich eine Reihe von Künstlern, deren Schaffen und Einflufs bis in unsere Tage hineinreicht. Ihnen allen gemeinsam ist die sorgsame Zeichnung, die Vorliebe für Composition in der Landschaft, die sich selbst bei sogenannten Porträtlandschaften und Vedouten wenigstens im Anbringen eines sogenannten Vordergrundes, der häufig geradezu typisch ist und als Vordergrundstudie eine besondere Rolle in den Vorarbeiten einnimmt, ausspricht und eine mehr oder weniger übersetzte Farbe.

Der berühmteste aller Schirmerschüler, Arnold Böcklin, geboren 1827 in Basel, gestorben 1901, wurde schon genannt. Er ist über das Mafs dessen, was ihm bei seinem kurzen Aufenthalt in Düsseldorf Hildebrandt, bei dem er zuerst eintrat, und später Schirmer bieten konnten, weit hinausgewachsen und sein Ruhm begann erst, als Schirmer und die Seinen fast vergessen waren. Dennoch ist nicht nur das romantisch-phantastische Element in Böcklins Kunst der alten Düsseldorfer Romantik nahe verwandt, es zeigen sich auch in seiner Vorliebe für grofse Züge in der Landschaft, für mächtige Baumgruppen, selbst in später Zeit noch die Spuren Schirmerschen Geistes.

Merkwürdig ist, was Rudolf Schick Böcklin von seinem Düsseldorfer Aufenthalt erzählen läfst, nämlich, dafs er vom Neide seiner Mitschüler Aergernifs zu erdulden gehabt und dafs ihm Schirmer selbst gerathen habe, überhaupt von Düsseldorf fortzugehen nach Belgien, ein Zeichen, wie weit der Fremdenhafs gegangen ist. Böcklin hatte in Düsseldorf ein Bild für etwa 40 Thaler verkauft und „das gab ihm Muth"; und er verliefs Düsseldorf in der That und für immer und nicht zu seinem Schaden.

Von den in Düsseldorf, sei es bis an ihr Lebensende, sei es wenigstens für längere Jahre Verbliebenen sind Schulten, Pose, Scheins, Funk, Leu, Weber, die beiden Lasinsky, August Becker, Scheuren und Hilgers wohl die bekanntesten Jünger der eigentlichen Schirmerschule. Ihre Bilder, vielfach vom Kunstverein angekauft und verloost, erfreuen sich noch heute der gröfsten Werthschätzung ihrer Besitzer, und gerade einige der jüngsten Bestrebungen in der Landschaftsmalerei, wenn auch nicht der Düsseldorfer, gehen wieder auf die poesievolle, wenn auch nicht immer gerade tiefe Naturempfindung der alten Düsseldorfer zurück. Es ist bezeichnend, dafs, während die Führer der Historie fast alle Ostländer waren, die meisten der Landschaftsmaler bis auf Lessing, der ja auch hier eine gesonderte Stellung einnahm, und Leu, Rheinländer oder Westfalen waren. Somit wäre denn auch hierdurch die Stellung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei als einer eingeborenen Kunst charakterisirt. Auch ist es eigenthümlich, dafs die meisten der Genannten in demselben Decennium, zwischen 1809 und 1819 geboren wurden, also gewissermafsen eine alte Garde bildeten, die wohl geeignet war, den Stamm einer Schule zu bilden.

Eine Aufzählung ihrer unendlich zahlreichen Bilder, denn grofse Productivität war damals wie heute eine Haupteigenschaft der Düsseldorfer Landschaftsmaler, ist bei ihnen noch weniger am Platze, als bei den Figurenmalern. Die glückliche Angewohnheit der modernen Künstler, ihren Namen auf allen ihren Bildern anzubringen, überhebt die Kunstgeschichte der undankbaren und höchst schwierigen Arbeit, eine Charakteristik der einzelnen zu versuchen. Höchstens nach den bevorzugten Studienplätzen und Hauptmotiven wären sie zu unterscheiden.

So liebte Schulten Waldscenen aus der Umgegend Düsseldorfs oder der bayrischen Gebirgsseen, die er mit Jagden oder Vieh zu staffiren pflegte. Auch Pose malte Vieles aus Bayern, er liefs sich schon ziemlich früh auf Grund der Zwistigkeiten mit der Akademie in Frankfurt nieder, ebenso wie Funk, der von da aus als Professor nach Stuttgart berufen wurde. Scheins war Romantiker, wenn auch in engen Grenzen. Er bevorzugte Mondschein-, Gewitter- und Schneestimmungen.



AUGUST WEBER
Italienische Landschaft

Eine Sonderstellung nahm August Weber insofern ein, als er erst verhältnifsmäfsig spät, 1838, nach Düsseldorf kam (er war 1817 in Frankfurt geboren) und hier gewissermafsen von neuem und selbständig eine stilistische Richtung einschlug, die vor der Schirmerschen den Vorzug gröfserer Innigkeit und einer originelleren Farbe hat. Freilich geht dieselbe zuweilen in eine solche Tiefe, dafs manche Bilder heute fast schwarz, oder doch unnatürlich dunkel erscheinen. Ob davon Einiges auf Rechnung der Farbenveränderung zu setzen ist, mag dahingestellt sein.

Karl Hilgers, der 1818 in Düsseldorf geboren war und 1833 die Akademie besucht hatte, lebte, fast ununterbrochen thätig, bis zum Jahre 1890. Er war bis in die letzte Zeit einer der populärsten Landschaftsmaler, man sah seine Bilder überall, und alle, selbst die, welche er später unter dem Druck ungünstiger Verhältnisse flüchtig hinmalte, überraschen durch Schönheit des Tons und geistreiche Staffage. In seinen besten Jahren malte Hilgers grofse Bilder von schöner Wirkung. Holland mit seinen malerischen Kanälen und dem lustigen, winterlichen Treiben auf ihnen, gab häufig die Motive, wie auch das Studium der alten holländischen Meister bei Hilgers unverkennbar ist.

Der vielseitigste und romantischste aus dieser immerhin halbromantischen Gruppe war Joh. Caspar Nepomuk Scheuren, geboren zu Aachen 1810 als Sohn eines Zeichenlehrers und Decorationsmalers, gestorben 1887. Mehr als irgend ein Anderer verdient Scheuren den Namen eines Stilisten und zwar vorzugsweise in den zahlreichen leicht aquarellirten Zeichnungen und Diplomen, die er zum grofsen Beifall der Zeitgenossen entwarf. Seine Bilder, deren Motive er in Holland, Tirol und Italien fand, suchen harmonische Stimmungen, wie sie dem Charakter der Schirmerschule entsprechen. Höchst originell sind die zwar stark manierirten, aber in einem gewissen grofsen Stil entworfenen Landschaftszeichnungen, die in dem berühmt gewordenen Rheinalbum ihre Höhe erreichten. In 25 Blättern, die zum Theil von grofsem Stimmungsreiz sind, ist hier eine Schilderung des Rheines gegeben, die noch heute künstlerisch unerreicht dasteht. Die von Sonderland gearbeiteten Lithographien sind stellenweise von überraschender Schönheit der Farbe und geben einen Begriff von der Höhe, welche die später fast ganz vergessene, erst in den letzten Jahren wieder zu Ehren gekommene Technik damals schon erreicht hatte.

Schirmers Nachfolger als akademischer Lehrer wurde der Norweger Hans F. Gude. Etwas jünger als seine deutschen Collegen, er war 1825 in Christiania geboren, kam er erst 1841 nach Düsseldorf, wo er Privatschüler von Schirmer wurde und sich auch seinem Landsmann Tidemand anschlofs. In den folgenden Jahren machte er längere Studienreisen in seine Heimath, deren Motive er fast ausschliefslich behandelte. Als Schirmer nach Karlsruhe übersiedelte, wurde er von Schadow als Lehrer der Landschaftsklasse berufen und wirkte als solcher bis 1862. Zwei Jahre später ging er ebenfalls nach Karlsruhe und von da nach Berlin, wo er noch heute lebt. Gude stand in seinen ersten Bildern ziemlich unter dem Einflufs Schirmers, den er nur an Helligkeit der Farbe übertraf. Er selbst beeinflufste damals die Düsseldorfer Malerei weniger nach der künstlerischen Seite als nach der inhaltlichen. Durch ihn und Tidemand wurde Norwegen Mode, und aus jener Zeit stammt die Vorliebe für Fjorde, norwegische Seen- und Gebirgsbilder, die sich bis heute erhalten hat. Auch A. Achenbach hat in der ersten Zeit Norwegen bevorzugt, allerdings eigenthümlicherweise schon bevor Gude nach Düsseldorf gekommen war, so dafs den Norwegern schon der Boden in Düsseldorf geebnet war. Vielleicht ein Grund mehr für den lebhaften Zuzug nordischer Maler.

Norwegen bevorzugte auch der in Darmstadt 1822 geborene, seit 1840 in Düsseldorf ansässige August Becker. Er bereiste seit 1844 diesen seinen Hauptstudienplatz, ferner die Schweiz, Tirol und das bayrische Hochgebirge, wo er überall Studien zu seinen auf das Grofsartige gerichteten Gebirgsscenen sammelte.

Er war bis 1887 in Düsseldorf thätig und hatte noch in den letzten Jahren seine Studienreisen bis nach Rumänien ausgedehnt. Zu den norwegischen Gebirgsmalern gehört ferner A. W. Leu, der auch noch Schüler von Schirmer war und in seinen Bildern den Charakter der Gebirgsnatur wohl zu treffen wufste, wenn er nicht durch eine etwas zu glatte Malweise ins Süfsliche gerieth. Er war 1818 in Münster geboren, kam 1840 nach Düsseldorf und siedelte 1882 nach Berlin über.

Künstlerisch stärker und in seinem Wirken bedeutender war Graf Stanislaus Kalkreuth (geb. 1821 in Koznim in Posen). Zuerst Offizier, wurde er durch den Landschaftsmaler Eduard Hildebrandt an dessen Lehrer W. Krause empfohlen, ging aber bald nach Düsseldorf, wo er seit 1846 unter Schirmer arbeitete, bald selbständig wurde, und sich auf grofsen Studienreisen nach Oberitalien, Tyrol und der Schweiz weiterbildete. Auch er ist vorzugsweise Gebirgsmaler, und von den Genannten entschieden derjenige, dessen Arbeiten der heutigen Naturbetrachtung am

nächsten kommen. 1860 wurde er vom Grofsherzog von Weimar mit der Errichtung einer Kunstschule in Weimar beauftragt, die er durch Berufung hervorragender Künstler wie Böcklin, Lenbach, R. Begas, Gussow u. s. w. schnell zu einer gewissen Bedeutung brachte. So ist auch die heute noch angesehene Weimarer Schule eigentlich eine Colonie von Düsseldorf. Er starb 1894 in München. Der jetzt als Akademiedirector in Stuttgart lebende Maler dieses Namens ist sein Sohn.

Romantiker von reinstem Wasser war August von Wille, 1829 in Cassel geboren, und seit 1847 mit Unterbrechungen in Düsseldorf ansässig. In seinen Motiven, die er vielfach vom Rhein und der Mosel entnahm, schliefst er sich an Hilgers und mehr noch an Scheuren an, mit denen er auch an Stärke der Farbe concurrirt. Auch seine Vielseitigkeit, die ihn Landschaft und Architektur, aber auch Genrescenen mit gleicher, für die damalige Zeit fast virtuos zu nennender Fertigkeit behandeln liefs, erinnert an die Genannten und den romantischen Zug der Genremalerei überhaupt. Als landschaftlicher Zeichner war von Wille entschieden einer der Bedeutendsten seiner Zeit. Das beweisen die im Verlage von W. Otto herausgegebenen, mit der Rohrfeder gezeichneten Ansichten „Romantik des Rheins und der Mosel“ und zahlreiche Illustrationen von seiner Hand. Er starb 1887.

Fritz Ebel hat für lange Zeit der Düsseldorfer Landschaftsmalerei älteren Stils die Richtung gegeben. Er war 1835 in Oberhessen geboren, sudirte zuerst in Darmstadt, dann von 1857—61 in Carlsruhe unter Schirmer, worauf er sich in Düsseldorf niederliefs und hier in bemerkenswerther Productivität seine meist auch Waldmotive darstellenden Bilder malte. Er starb 1895. Vielseitiger war Carl Jungheim, geboren 1830 zu Düsseldorf, Schüler von Schadow und Schirmer. Er hatte zuerst mit schwierigen Verhältnissen zu kämpfen, arbeitete sich aber mit grofser Energie durch und malte die verschiedensten Motive. Genannt werden vorzugsweise tiroler Bilder, „Wasserfälle“, „Abendlandschaft bei Salzburg“, „Wallenstädter See“, „Gosau-See“, dann auch italienische Motive, zu denen er durch Oswald Achenbach angeregt wurde, „Capri“, „Sorrent“ u. s. w. Jungheim starb 1886.

Etwas abseits von diesen steht der hochbegabte, aber früh verstorbene Alfred Chavannes, der als geborener Schweizer (1835 geboren in Moudon) zuerst Schüler von Calame war, dann nach Düsseldorf kam, wo er im Sinne seines Lehrers einige vortreffliche, auch coloristisch hervorragende Bilder malte.

Bei allem Verdienst, das jene Künstler für ihre Zeit hatten, gehören sie doch jetzt fast alle in ihrer Kunst der Vergangenheit an. Ihre Bilder bezeichnen eine ruhmvolle Epoche, sie werden vielleicht auch einmal wieder als kunstgeschichtlich interessante Werke hervorgesucht werden, aber wie jene Männer selbst meist vom Schauplatz abgetreten sind, so ist ihre Weise, die Natur zu sehen und wiederzugeben, vorläufig eine überwundene. Lessing und Weber stehen dem heutigen Empfinden, das ja seit einigen Jahren wieder eine langsame Wendung zum Romantischen nimmt, vielleicht noch am nächsten.

ANDREAS ACHENBACH
Untergang des „Präsident“
(Aus dem Besitze von Eduard Schulte, Düsseldorf, Berlin und Köln)

Zwei Künstler, die jener Richtung angehören, haben es verstanden, sich dem modernen Empfinden anzubequemen. Sie sind beide Schirmerschüler. Karl Ludwig Fahrbach, geboren 1835 in Heidelberg, studirte zuerst in Karlsruhe bei Schirmer und kam dann 1867 nach Düsseldorf, wo er ganz im Sinne seines Meisters, später allerdings in mehr naturalistischer Auffassung, Hochgebirge und Waldbilder malte, so den „Wazmann“ 1876, für den Malkasten das



ANDREAS ACHENBACH
Gebirgslandschaft

grofse, decorativ wirkungsvolle Bild „Schlofsgraben in Heidelberg". Vier grofse Wandbilder entstanden für Privatbesitz in Bergisch-Gladbach, und viele seiner Bilder zieren öffentliche Galerien. Fahrbach ist noch rüstig thätig, während Hermann Pohle (geb. 1831) im Jahre 1901 starb, nachdem er bis in die letzte Zeit nicht ohne Glück seine liebenswürdigen und heiter gefärbten Wald- und Parklandschaften gemalt hat.

Die einzigen derselben Zeit entstammenden Künstler, die eine geradezu phänomenale, in der Kunstgeschichte fast einzig dastehende Kraft und Beweglichkeit über den Wechsel von mehr als einem halben Jahrhundert hinweggeführt und sie während dieser ganzen Zeit an der Spitze von fast drei Generationen erhalten hat, sind die Brüder Andreas und Oswald Achenbach.

Bewundernswerth ist namentlich bei Andreas Achenbach die Vielseitigkeit, die gleichermafsen ein Erbtheil des Genies, wie des dilettantenhaften Talents zu sein scheint, bei diesem zu unfruchtbarem Hin- und Hertasten führt, jenes aber auf den verschiedensten Gebieten Triumphe feiern läfst. Es giebt kaum ein Gebiet der Landschaftsmalerei, das A. Achenbach nicht berührt und auf dem er nicht Werke allerersten Ranges geschaffen hat. Eine Arbeitskraft sondergleichen, die das Menzelsche Wort „Fleifs ist Talent" zu bestätigen scheint, hat während seines langen Lebens eine fast unübersehbare Reihe von Bildern jeder Gröfse und von fast jeder Art der Ausführung, von dem bis ins Kleinste durchgearbeiteten Bilde bis zur flott hingeworfenen skizzenartigen Stimmungsstudie entstehen lassen. Allen seinen Werken gemeinsam, und das ist das eigentlich Charakteristische bei A. Achenbach, ist der eminente Schwung der Darstellung, eine durchaus persönliche kraftvolle Auffassung, kurz die immer sichtbare Handschrift des Genies, die das Werk über alle Modeanschauungen und das Gefasel eines ephemeren Journalismus hinweghebt. Die Bilder Achenbachs werden nie ein überwundener Standpunkt sein. Man mag heute von der Marinemalerei die Lösung anderer coloristischen Aufgaben fordern, man mag bei manchen Schiffsbildern Achenbachs an der Takelage oder sonstigen, ähnlich wichtigen Sachen Fehler entdecken, kein Verständiger und Kunstsinniger wird sich dem Eindruck entziehen können, dafs er dem Werk eines grofsen Künstlers gegenübersteht, der über die ängstliche Richtigkeit des Details ebenso erhaben ist, wie über die Mode des Tages. Wenn man eine Vergleichung mit A. Achenbach in der Kunstgeschichte suchen wollte, so würde man nur an Rubens denken können. Nur bei Rubens findet sich in gleichem Mafse diese gesunde Freude am Malen wieder, das Schwelgen in mächtigen Formen, gewaltigen Bewegungen und durchaus subjectiven Compositionen. Nur dafs, was für Rubens der Mensch war, für Achenbach das Wasser, die Welle und die Luft ist.

Andreas Achenbach wurde geboren zu Cassel 1815. Die Verhältnisse führten die Familie früh nach Rufsland und von da seit 1823 nach Düsseldorf, wo der Knabe schon mit zwölf Jahren die Akademie zu besuchen anfing, da sein grofses Zeichentalent auf den zu erwählenden Beruf hinwies, der bei dem sicher erhofften und bald auch eintretenden Aufschwung der Malerei als ein einträglicher erschien. Ein paar Jahre mufste er sich freilich unter Lehrern wie Kolbe und Schäffer herumquälen, und auch später, als er von Schadow und Schirmer corrigirt wurde, kam es noch zu keinen erfreulichen Resultaten. So begann Achenbach frühzeitig selbständig zu malen, und hatte die Freude, eines seiner ersten Bilder auf der Ausstellung des eben gegründeten Kunstvereins 1829 zu verkaufen. Die nächsten Jahre brachten verschiedene andere Erfolge, durch die mehrere Studienreisen ermöglicht wurden. Auf diesen sah Achenbach wieder das Meer, die Ostsee, und dann in Holland die Nordsee. Gleichzeitig fand sich die Gelegenheit zu den ersten Studien der alten holländischen Landschaftsmaler, zu denen sich der junge Mann aufs lebhafteste hingezogen fühlte.

In Düsseldorf besuchte er dann wieder die Schirmersche Klasse, trotzdem seine sich mehrenden Erfolge ihm gestattet hätten, sich auf eigene Füfse zu stellen. Aber das von den Historienmalern geübte System, möglichst lange die akademischen Ateliers festzuhalten, wurde vielfach auch von den Landschaftsmalern nachgeahmt. Um diese Zeit traten aber die bekannten Reibereien zwischen den Ostländern und den Rheinländern ein, und Achenbach war einer von den Ersten, die ebenso, wie der ihm befreundete Rethel, grollend Düsseldorf verliefsen. Er ging zuerst nach München, dann aber folgte er Rethel nach Frankfurt, wo er ein in München begonnenes Bild „Seesturm an der norwegischen Küste", das noch heute eine Zierde der dortigen Sammlung bildet, vollendete. Freilich hatte Achenbach die norwegischen Felsen vorläufig noch aus der „Tiefe des Gemüthes" gemalt, da er noch gar nicht in Norwegen gewesen war. Bald darauf entstand das in der Düsseldorfer Kunsthalle befindliche Bild „Hardanger Fjord", das in der Farbe und auch in der Auffassung eine deutliche Anlehnung an Lessing zeigt, zu dem Achenbach ohnehin



ANDREAS ACHENBACH
Marine

in der ersten Zeit viel mehr hinneigt, als zu Schirmer. In dem grofsen Bilde „Untergang des Präsidenten“ schuf er dann das Werk, das ihn zum berühmten Manne machte. 1843 suchte Achenbach Italien auf und von jener Reise stammen eine Reihe Bilder mit italienischen Motiven, die ihn aber nicht lange fesselten. Sehr eigenartig und in der Grofsartigkeit der Behandlung, den mächtigen Motiven entsprechend, sind zwei grofse decorativ gehaltene Aquarelle aus jener Zeit, den „Aetna“ und den „Monte Pellegrino“ darstellend. In Rom bereitete sich auch sein Uebertritt zum Katholicismus vor, der freilich wohl einer anderen Gemüthsrichtung entstammen mochte, als die Conversionen der Nazarener.

In die Heimath zurückgekehrt, suchte Achenbach mit Vorliebe immer wieder die Motive der heimischen Landschaft und der nordischen Meere auf und entwickelte sich so zu dem Seemaler par excellence, als welcher er seit einem halben Jahrhundert dieses Gebiet behandelt. Von seinem Beispiel und Vorgang ist mehr oder weniger die ganze deutsche Marinemalerei beeinflufst, und besonders in Düsseldorf hat kaum ein Marinemaler bis auf unsere Tage gearbeitet, der nicht bewufst oder unbewufst von A. Achenbach abhängig gewesen ist oder doch von ihm gelernt hat.

Dennoch hat Achenbach zu keiner Zeit ausschliefslich Seestücke gemalt. Noch 1866 entstand die „Erftlandschaft“, ein Motiv aus der näheren Umgebung Düsseldorfs, in dem Achenbach gewissermafsen das Facit zog aus der ganzen Düsseldorfer Landschaftsmalerei und ein Werk von unübertroffener Schönheit schuf.

Auch als Figurenmaler ist Achenbach mit Glück thätig gewesen. Nicht nur hat er die Staffagen seiner Bilder, holländische Fischer u. s. w., in einer Lebendigkeit der Action und Vollendung der Zeichnung ausgeführt, die manchen Genremaler beschämen kann, er hat auch gelegentlich Figurenbilder von gröfstem coloristischem Reiz gemalt, so eine Scene aus der Lambertuskirche, in der er den ganzen mystischen Prunk des katholischen Gottesdienstes auf eine kleine Leinwand zu bannen verstanden hat.

Es ist fast selbstverständlich, dafs Achenbach alle Techniken der malenden und zeichnenden Künste meisterhaft beherrscht. Zeugnifs davon geben zahlreiche Aquarelle, von den grofsen sicilianischen bis zu kleinen fein ausgeführten Blättern. Ferner hat Achenbach mit gröfstem Erfolg auf Stein gezeichnet und radirt, und seine Caricaturen bilden noch jetzt einen unübertrefflichen Schatz von heiterem Material aus den Zeiten, da der Künstler auch gesellschaftlich im Mittelpunkt und an der Spitze der Düsseldorfer Künstlerschaft stand.

An Achenbach sind die Wandlungen, welche die Malerei in den letzten 50 Jahren durchgemacht hat, keineswegs spurlos vorüber gegangen. Nicht in dem Sinne, als ob sie ihn direct beeinflufst und jemals seinem innersten Wesen untreu gemacht hätten. Aber Achenbach ist gewissermafsen gleichzeitig mit den Fortschritten, die die Kunst gemacht hat, gewachsen. Er

war immer noch kühner, als die kühnsten Fortschrittler und Secessionisten, und als die Malerei sich dem Studium von Farben und Lichtproblemen hingab, da war Achenbach einer der Ersten, der mit den überraschendsten Lösungen der schwierigsten Aufgaben auftrat. Seine geradezu phänomenale Productivität liefs ihn mit der Zeit eine Technik gewinnen, die es ihm gestattete, alle jene Experimente, die Andere mühsam an einem Bilde versuchten, immer an einer ganzen Reihe von vollendeten Kunstwerken auszuführen.

Entsprechend der immer wachsenden Schnelligkeit, mit der Achenbach arbeitete, entwickelte sich seine Malweise zu immer gröfserer Breite, ohne dafs dies die künstlerische Vollendung seiner Arbeiten beeinträchtigt hätte. Während seine ersten Bilder eine fast miniaturartige Feinheit der Ausführung zeigen, lernt er allmählich die malerischen Wirkungen einer breiten Pinselführung und eines starken Impasto kennen, welches er stellenweise schon früh mit einem Raffinement anzuwenden verstand, das ihm vor 30 Jahren den Namen eines Virtuosen eintrug. Diesen Namen verdient er allerdings nach der rein technischen Seite, ohne dafs die unfreundliche Nebenbedeutung eines blofs auf die Technik speculirenden, ohne eigene künstlerische Individualität und Tiefe arbeitenden Machers auf ihn Anwendung finden kann. Achenbach ist nicht anders Virtuose, als wie es alle grofsen Malkünstler von Rubens bis Tiepolo gewesen sind, und dafs er seine Handschrift nirgends verleugnet, kann nur ein gänzliches Verkennen seines Wesens mit Manierismus bezeichnen, denn Niemand versteht es besser, die „Manier“ zu malen, mit dem Gegenstand in Einklang zu bringen, als Achenbach, und das ist doch wohl gerade das Gegentheil von Manierismus.

Trotz des ungeheuren Einflusses, den Achenbach mit seinen Werken ausübte, hat er nur ganz wenige eigentliche Schüler gebildet. Der Grund dazu liegt einerseits in der selbst bis in die Nächte hinein fortgesetzten, seine ganze Zeit in Anspruch nehmenden, eigenen schaffenden Thätigkeit des Meisters, anderseits vielleicht in einer gewissen allzu grofsen Schärfe des Urtheils, die er unnachsichtlich, wie gegen sich, so gegen Andere richtete, — die ihn selbst zu der Höhe seiner Künstlerschaft hat erwachsen lassen, die aber auf Anfänger und Schüler erkältend und abstofsend wirken mufste. Nur sein jüngerer Bruder Oswald und Alb. Flamm werden als seine eigentlichen Schüler bezeichnet, und in Oswald Achenbach wiederholt sich ein ähnliches Phänomen umfassender Vielseitigkeit und gröfster Productivität bei vollendeter Künstlerschaft, wie bei Andreas.

Oswald Achenbach wurde 1827 in Düsseldorf geboren, besuchte von 1839 bis 1841 die akademischen Zeichenklassen, lernte aber das Malen bei seinem damals sich schon eines grofsen Rufes und schöner Erfolge erfreuenden Bruder und förderte sich dann selbständig auf vielfachen Reisen. Diese führten ihn immer tiefer in den Süden, bis er in der Gegend von Neapel sein eigentliches Studienfeld fand, das er von nun an zwar nicht ausschliefslich, aber sichtlich mit der gröfsten und nie nachlassender Vorliebe bearbeitete.

Oswald Achenbachs Künstlernatur ist im Vergleich zu der seines älteren Bruders weicher, in den ersten grofsen Bildern fast romantisch



ANDREAS ACHENBACH
Festtag in Ostende

14



ANDREAS ACHENBACH
Mondnacht

oder selbst sentimental. Man möchte in ihnen die Liebe des Künstlers zur Musik wiederzufinden glauben, vor allem in der Neigung für gewisse weiche farbige Effecte, die er in zarten, zuweilen selbst süfslichen Stimmungen, wie sie allerdings der Natur Süditaliens hier und da entsprechen, behandelt und später erst zu stärksten Contrasten entwickelt. Man hat Oswald Achenbach vorgeworfen, dafs seine süditalischen Motive nicht naturalistisch in der Farbe seien, selbst wenn er naturalistische Strafsenscenen, die er mit vortrefflichen Staffagen belebt, darstellt.



OSWALD ACHENBACH
Grabmal der Cäcilia Metella

In der That steigert er gelegentlich die ohnehin schon farbigen südlichen Effecte bis fast zur Buntheit. Ein überaus reizbarer Farbensinn scheint bei ihm auf alle coloristischen Eindrücke stärker zu reagiren als bei Anderen, aber dennoch hat kaum ein Künstler jemals eine eigenartige und unendlich malerische Natur so in ihrem innersten und eigensten Wesen erfafst, wie Oswald Achenbach die süditalienische, besonders die neapolitanische in all' ihren Verschiedenheiten, von den sonnigen, zuweilen fast harten blauen Meeresstimmungen bis zu den glühenden Sonnenuntergängen, wenn die Strahlen der sinkenden Sonne auf den von weifsem Staube erfüllten Strafsen die merkwürdigsten Licht- und Farbenphänomen erzeugen. So sind die besten Bilder von Oswald Achenbach in dem Sinne zuweilen wahrer, als die Natur selbst, als sie gewissermafsen einen Extract ihrer ganzen sonnigen Schönheit bieten. Oswald Achenbach hat sich in ähnlicher Vielseitigkeit, wie sein Bruder, nicht auf Süditalien beschränkt. Noch in den letzten Jahren sind eine grofse Anzahl von Bildern entstanden, deren Motive der Schweiz und selbst dem Mittelrhein entnommen sind, in denen der grofse Colorist Probleme zu lösen versucht und auch wirklich löst, die den farbigen Stimmungen seiner italienischen Bilder geradezu entgegengesetzt sind; so wenn er eine nächtliche Schweizergebirgsscene mit schneebedeckten Bergen im Hintergrund, über denen der Mond aufgeht, schildert, oder die zarte duftige Poesie eines rheinischen Sommertages. Auch Venedig, das in seiner wunderlichen Mischung von Wasser und Steinen, von Kanälen, Kirchen und Palästen in seinen theils sonnigen, theils trüben oceanischen Stimmungen, in seinem Durcheinander von höchster Eleganz und italienischer Volksarmuth auf den Strafsen, ein unerschöpflicher Fundort künstlerischer Motive ist,



OSWALD ACHENBACH
Blick auf den Vatican

hat Oswald Achenbach mit einer Wahrheit gemalt, wie keiner der zahlreichen venetianischen Maler, die sich unermüdlich selbst copiren und aus dem engen Zirkel zwischen Marcusdom, Piazetta, einem Kanal und einem Fischerboot nicht herauskommen zu können scheinen.

Oswald Achenbach hat auch eine Zeitlang als akademischer Lehrer gewirkt. Nach Gudes Abgang war Carl Irmer vorübergehend mit der Leitung der Landschaftsklasse betraut und dann Oswald Achenbach dafür gewonnen worden. Unter seinen Schülern war Louis Kolitz, der allerdings die eigentliche Landschaftsmalerei später verlassen hat, wie er auch in Düsseldorf nicht lange geblieben ist, einer der hervorragendsten.

Albert Arnz, geboren 1832 in Düsseldorf, und Albert Flamm, geboren 1823 in Köln, die beiden Schwäger Oswald Achenbachs, zeigen in ihren italienischen Landschaften am stärksten den Einflufs ihres Collegen und Lehrers. Beide haben übrigens auch deutsche Landschaften gemalt, in denen Flamm sich Andreas Achenbach nähert, dessen Schüler er ebenfalls eine Zeitlang war. Nachdem Oswald Achenbach einen langen Urlaub angetreten hatte, von dem er nicht wieder zu seiner akademischen Lehrthätigkeit zurückkehrte, hatte erst Th. Hagen und dann Flamm den Unterricht in der akademischen Landschaftsklasse geleitet, bis die Anstellung von E. Dücker diesen Zwischenzuständen ein Ende machte. Theodor Joseph Hagen, ein geborener Düsseldorfer (1842), der rheinische, schweizer und italienische Motive malte, verliefs seine Vaterstadt schon 1871, um einem Ruf nach Weimar Folge zu leisten, als einer der Vielen, welche die Düsseldorfer Schule nach auswärts fortsetzten. Als Schüler von A. Achenbach wäre hier noch Heinrich Deiters, geboren 1840 zu Münster in Westfalen, zu nennen, obwohl ihn seine spätere Entwicklung andere meist heimathliche Motive aus Wald und Haide wählen liefs, die er mit Menschen- und Viehstaffagen zu beleben weifs.



OSWALD ACHENBACH
Der Montblanc

Neben der farbigen, südliche oder nordische Land- und Wassermotive aufsuchenden Kunst der beiden Achenbach und ihres grofsen Kreises entwickelten sich doch schon ziemlich früh einzelne Vorläufer der naturalistischen heimathlichen Landschaftskunst, die in den 70er Jahren ihre heute ziemlich unbeschränkte Herrschaft antreten sollte. Einer der Ersten, der, abgesehen von den landschaftlichen Genremalern, die Natur mit nüchternem Blick und der allgemeinen romantischen Empfindung abgewandt, zu studiren versuchte, war der begabte, wenn auch wunderliche Reiner Dahlen, dessen Arbeiten trotz ihrer Verdienste keine allzugrofse Anerkennung fanden. Er war 1836 in Köln geboren und anfänglich Sattler. Gönner ermöglichten ihm das Kunststudium, und er siedelte nach Düsseldorf über, wo er zwar die Akademie besuchte, aber sich hauptsächlich durch eifriges und für jene Zeit ungewöhnlich gewissenhaftes Naturstudium weiterbildete. Auf gröfseren Reisen erweiterte er seinen Gesichtskreis, blieb aber der selbstgefundenen realistischen Auffassung treu. Er belebte seine Bilder gern mit figürlichen oder Thier-Staffagen. Unter seinen Bildern werden „Schäfer und Heerde“, „Post im Schnee“, mit Auszeichnung genannt. Er starb 1874.

Reiner Dahlen war mit seinen naturalistischen Bestrebungen doch ziemlich allein geblieben, und die Romantik in Form und Farbe wich nur sehr langsam einer realistischen Auffassung, die aber von dem Naturausschnitt der modernen Landschaft immer noch himmelweit entfernt war. Die Vordergrundstudie spielte ihre wichtige Rolle noch lange und die drei Gründe wurden mit gröfster Gewissenhaftigkeit auseinander gehalten. Höchstens die Marinemaler, sofern sie nicht Strandbilder malten, setzten sich hier noch am ehesten über die Convenienz hinweg.



OSWALD ACHENBACH
Bei Neapel



Noch schwerer, als bei jedem anderen Zweig der Kunst, ist es bei der Landschaftsmalerei durch das blofse Wort und durch das Nennen von Gemälde- oder Künstlernamen ein Bild ihres Charakters zu geben, der wiederum mehr als bei jedem anderen Kunstgebiet durch die modernen Bestrebungen verändert und umgestaltet worden ist. Dennoch müssen aus der unendlichen Fülle der Namen, welche auf den Ausstellungen der 60er und 70er Jahre auftauchten, deren Träger zum Theil noch heute in ungeschwächter Kraft ungefähr dieselben Bilder malen, wie vor 40 Jahren, einige wenigstens genannt sein.

Von den vielen norwegischen Malern, die schon früh nach Düsseldorf kamen, ist vor allen Morten Müller zu nennen, der, 1828 geboren, noch heute rüstig schafft und sich mit bemerkenswerther Frische den modernen Bestrebungen am meisten genähert hat.

Anders Monssen Askevold, geboren 1834 in Sindfjord (Norwegen), war noch Schüler von Gude, malte fast nur Motive seiner Heimath, die er mit reicher Thierstaffage zu beleben pflegte. Er behandelte dieselbe mit grofser Sorgfalt, so dafs er ebensogut zu den Thiermalern zu rechnen wäre. Er hatte zwischendurch auch in Paris und München studirt, lebte aber bis zu seinem Tode (1900) in Düsseldorf. Seine letzten Lebensjahre wurden durch schwere Leiden getrübt, so dafs seiner unermüdlichen Thätigkeit vor der Zeit ein Ziel gesetzt war. Auch Sophus Jacobsen, geboren 1833, und A. Normann, geboren 1848, letzterer allerdings erst seit 1869 in Düsseldorf, können hier genannt werden. Ersterer ist durch seine Mondscheinlandschaften bekannt, während letzterer hauptsächlich die Fjorde seiner Heimath in effectvollen Beleuchtungen malt.

Eine höchst eigenartige Erscheinung war der Holländer Richard Burnier, der, 1826 im Haag geboren, zuerst Schüler von Schirmer, dann von A. Achenbach und schliefslich seit 1855 von Troyon in Paris wurde. Nach verschiedenen Studienreisen in Holland und Belgien liefs Burnier sich wieder in Düsseldorf nieder, um hier ganz unbeeinflufst von seiner Umgebung in einer Weise zu arbeiten, wie sie erst in den letzten Jahren eigentlich modern geworden ist. Seinen meist mit Kühen staffirten Landschaften ist ein tiefer subjectiver Stimmungsreiz eigen, der sich mit einem eminenten Naturgefühl zu höchst künstlerischen Gesammtwirkungen vereinigt. Eine breite flotte Technik schied ihn ebenfalls aufs strengste von den noch lange glatt und ohne Handschrift malenden Düsseldorfer Landschaftern.

Burnier würde heute zu den Modernsten der Modernen zählen, wenn er nicht 1884 gestorben und seine Bilder nicht fast vergessen wären.

Ein ebensolcher Aufsenseiter war Seibers. Auch er eilte seiner Zeit voraus. Mit einer höchst geistreichen Technik skizzirte er Gebirgslandschaften, aber auch Wasserbilder, die er gelegentlich mit Viehstaffage belebte. Ein früher Tod liefs ihn nicht zur Entwicklung kommen, die ihn vielleicht mit an die Spitze der neueren Bestrebungen gestellt hätte.

Verhältnifsmäfsig früh wandte sich einer durchaus realistischen Weise Carl Irmer, geboren 1834, zu, der deshalb bis zu seinem Tode (1900) zu den Modernen zählte, aber schon seit 1855 unter Gude seine Studien begann. In seinen meist einfachen Motiven versuchte er schon früh die feineren Beleuchtungseffecte, die Wirkung von Licht und Luft wiederzugeben, und so kam er den späteren Bestrebungen als einer der Ersten entgegen.

Auch Spoerer malte schon früh in einer aufserordentlich naturalistischen Art, die bei ihm wohl von Paris, das er häufig besuchte, beeinflufst war, seine einfachen aber trefflich beobachteten Motive von der bretagnischen Küste. Später entwickelte er sich bezüglich seiner Vorwürfe reicher und vielseitiger, und verstärkte auch die farbige Wirkung seiner Bilder. Er starb 1898. Gerade er bildet den Uebergang zu Dücker, der ihn auch beeinflufst hat, und zu dessen energischem Abschlufs mit der älteren Landschaftskunst.

Der Eintritt Dückers in die Düsseldorfer Landschaftsmalerei fällt ungefähr mit dem Umschwung zusammen, der in der Figurenmalerei zu Beginn der 70er Jahre eintreten sollte, und sein Einflufs, nicht nur auf seine Schüler, sondern auch auf die Künstlerschaft überhaupt, war ein so bedeutender, dafs auf ihn auch die modernsten Bestrebungen zurückzuführen sind. Die Entwicklung des Naturalismus in der Landschaftskunst ist aber nicht nur der der Figurenmalerei vorangeeilt, hat vielleicht auch sie beeinflufst, sondern er hat sie in mancher Beziehung sogar überdauert, da gerade die jüngsten Landschaftsmaler noch immer energisch den naturalistischen Standpunkt vertreten, der in der Figurenmalerei keineswegs so consequent durchgeführt wurde, und, wenn nicht Alles trügt, die Höhe seiner Herrschaft bereits überschritten hat.

Eugen Dücker, geboren 1841 zu Arenberg in Livland, kam 1864 nach Düsseldorf. Seiner ganzen Erziehung und seinem Wesen nach bildete er den entschiedensten Gegensatz zu der



OSWALD ACHENBACH
Am Tiberufer

damals herrschenden, immer noch mehr oder weniger romantischen Landschaftsmalerei, die, vertreten von den älteren Landschaftsmalern, von den beiden Achenbach an, noch heute keineswegs verschwunden ist. In Dückers Kunst ist etwas von dem Rationalismus, der sich in den 70er Jahren über alle Gebiete auszubreiten begann. Neben einer eminenten künstlerischen Feinfühligkeit besitzt Dücker eine fast wissenschaftlich secirende Art, die Natur zu sehen und wiederzugeben. Er beobachtet die Lichteffekte der Luft und auf dem Wasser nicht nur mit der Intensität des Coloristen, sondern auch mit dem berechnenden Verständnifs des Meteorologen, und seine Bilder vereinigen höchsten Stimmungsgehalt mit absoluter Wahrheit der Phänomene und Effecte. Als Lehrer an der Akademie wirkte Dücker seit 1872 provisorisch, seit 1874 definitiv angestellt, geradezu epochemachend. Wie mit einem Schlage verschwanden aus den akademischen Ateliers die überlieferten Wald- und Wiesenbilder, wie sie mit Anwendung von viel Gemüth als alte Erbschaft immer weiter gemalt worden waren. Die See, die ja durch die Achenbach und die Norweger der Düsseldorfer Kunst vertraut geworden war, wurde in einer ganz neuen Weise, nicht in ihrer dramatischen Bewegung, sondern in der Ruhe, im Sonnenglanz, in melancholischen Sonnenuntergängen und schimmernden Morgenstimmungen aufs eingehendste studirt und mit einer ebenso virtuosen, wie sorgfältigen Technik gemalt. Dücker selbst bevorzugte die einfachen „flachen Motive“; ein weiter ununterbrochener Horizont entspricht dem Ruhebedürfnifs der nervöser werdenden Zeit. Seine Sonnenbeleuchtungen verlieren das theaterhaft Prächtige, das selbst Oswald Achenbach liebt, sie sind in erster Linie wahr, von der kühlen durchsichtigen Wahrheit der Ostsee, die Dücker mit Vorliebe studirt hat. Die Melancholie seiner Stimmungen hat nicht mehr den historischen, durch Staffage unterstützten Charakter, wie bei Lessing, oder den „romantisch-klassicistischen“, wie bei Schirmer, sie ist objectiv, wie die der Natur selbst, sie drängt sich nicht auf, aber sie wirkt mit unausweichlicher Macht, wie eben auch die Natur. Es ist die berühmte paysage intime der Franzosen ins Nordische, ins Helle übersetzt und an die See verlegt. Weniger als irgend ein Landschaftsbild lassen sich die Gemälde Dückers beschreiben, und selbst die anspruchslosen Titel sind nicht viel mehr als Katalogsbezeichnungen. Motive aus Esthland, von Rügen, von der Ostsee überhaupt, werden bevorzugt, aber selbst in der Umgegend von Düsseldorf fand Dücker Motive, die seiner Eigenart entsprachen, und wenn er auch selbst nicht das Hauptgewicht seiner Thätigkeit hierher verlegte, so wies er doch seine Schüler auf die heimische nachbarliche Natur, die der Düsseldorfer Landschaftsmalerei so lange fremd geblieben war, hin. So entstanden in seinen Schülern, allerdings auch in einem seiner Schule als solcher fernstehenden Künstler, Georg Oeder, nun die Schilderer „unserer Gegend“, wie Oeder selbst gelegentlich eines seiner Bilder nannte, jene Künstler, die als die Modernen unserer Tage den Charakter der heutigen Landschaftskunst bestimmen und an deren Spitze seit etwa einem Jahrzehnt bis vor Kurzem O. Jernberg stand.



EUG. DÜCKER
Am Ostseestrande

Georg Oeder gebührt das Verdienst, diese Heimathskunst zuerst und, wie gesagt, unabhängig, energisch gepflegt zu haben. Er ist 1846 in Aachen geboren und widmete sich als Autodidakt seit 1868 in Düsseldorf der Malerei. Diese Unabhängigkeit von jeder Schule hat zweifellos die Originalität seiner Naturanschauung gefördert, und wenn er auch keine Schüler herangebildet hat, so ist doch sein Einflufs auf zahlreiche jungen Maler, unter Anderen auch auf Jernberg und andere Dückerschüler nicht zu verkennen.

In seinen Motiven liebt er die Uebergangszeiten des Vorfrühlings und des Spätherbstes, wie er auch das gebrochene Licht des dämmernden oder wolkenbedeckten Himmels bevorzugt. Sonnige sommerliche Landschaften hat er kaum gemalt, eher den Winter, aber auch ihn nur von der melancholischen Seite gesehen. Seine individuelle Naturauffassung stellte Oeder bei der

Spaltung der Düsseldorfer Künstlerschaft auf die Seite der Secessionisten und Jungen, zu denen er seiner schon in die 70er Jahre fallenden Meisterschaft nach nicht eigentlich gehört.

Jünger als Oeder, aber Autodidakt wie er, und wie er eine Zwischenstufe zwischen der älteren und der neuesten Landschaftsmalerei einnehmend, ist Heinrich Hartung hier zu nennen.



GEORG OEDER
Niederrheinische Landschaft

Er wurde 1851 in Coblenz geboren und ist seit 1877 in Düsseldorf ansässig. Auch er hatte sich durch selbständiges Naturstudium, auf Reisen nach Italien, München und Berlin gebildet und ist einer der sehr wenigen jungen Düsseldorfer Landschaftsmaler, die den Rhein als Studiengebiet gewählt haben und mit wirklicher Heimathliebe seine Schönheiten schildern. Freilich ist Hartung absolut nicht mehr Romantiker, was bei den älteren Malern des Rheins unvermeidlich schien.



EUG. DÜCKER
Abenddämmerung auf Rügen
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin)



Er war im Gegentheil einer der Ersten, der die zarten, duftigen, zuweilen selbst farblosen oder grauen Stimmungen der Mittelrheinlandschaften mit gröfster Treue schilderte, und mit dem eigenthümlichen zarten Graugrün der rheinischen Frühlingsblüthe eine ganz neue coloristische Note in die Düsseldorfer Landschaftsmalerei einführte. Uebrigens malte Hartung auch Mosellandschaften und Eifelmotive, alle in durchaus realistischer, wenn auch vorwiegend coloristischer Auffassung.

Von den älteren Dückerschülern hat sich auch Adolf Schweitzer als Schilderer vorwiegend winterlicher Landschaften eine gewisse Specialität geschaffen. Mit Vorliebe malte er den frischen, womöglich von der Sonne beleuchteten Schnee in Wald und Feld und findet hier zuweilen einen starken poetischen Ausdruck. Geboren 1847 in Dessau und seit 1868 in Düsseldorf, war er auf der Akademie noch Schüler von Oswald Achenbach, dem er vielleicht seine Neigung zu starken, vollen Farben und einer gewissen romantischen Composition seiner Bilder verdankt, dann studirte er bei Dücker. Von seinen zahlreichen Bildern, er ist einer der regelmäfsigsten Aussteller, sind zu erwähnen: der stimmungsvolle „Wintertag", in der Kunsthalle zu Düsseldorf, „Winterabend",



LUDWIG MUNTHE
Mondaufgang

„Frischer Schnee", „Norwegisches Gebirgsthal", „Mondaufgang in den Lofoten", als Ergebnifs seiner Studienreisen in Norwegen, und mehrere auch sommerliche Bilder aus dem Ilsethal.

Eine ganz isolirte Stellung nehmen in jener Uebergangszeit zwei Landschaftsmaler ein, die künstlerisch von gröfster Eigenart, doch merkwürdigerweise ohne den geringsten Einflufs auf ihre Umgebung geblieben und heute auch für die Düsseldorfer Kunst verloren sind. Der eine ist der Norweger Ludwig Munthe, der andere Friedrich von Schennis.

Munthe ist 1841 in Aaren geboren und starb 1896 in Düsseldorf, wo er im Anfang Schüler von Flamm war. Bei ihm entwickelte sich eine ganz eigenthümliche coloristische Feinfühligkeit, die fast ausschliefslich in den trübsten Wetterstimmungen ihre Anregungen suchte. Dunstige Sonnenuntergänge am Meeresstrande mit Schnee und Eis, Regenwetter, wobei der trübe Schimmer der Strafsenlaternen sich in dem unergründlich scheinenden Schlamm der Wege wiederspiegelt, nebelige Waldinterieurs in schwachem Mondlicht oder gespensterhaftem Morgengrauen, das sind so die Stimmungen; die er liebte und mit einer ganz aufserordentlichen, zuweilen an die sonnigen Bilder O. Achenbachs erinnernden Virtuosität der Technik, und in einer fabelhaften Productivität malte.

Gerade Munthe war einer der zielbewufstesten Vorläufer der modernen impressionistischen Bestrebungen in der Landschaft, und selbst durchaus Impressionist; v. Schennis aber, der, 1854 in Elberfeld geboren, Anfang 1880 nach Düsseldorf kam, um es Ende der 90er Jahre, nach häufigen Reisen, wie es scheint für immer mit Berlin zu vertauschen, ist seinem ganzen Wesen nach Romantiker mit starker Beimischung eines rococohaften Klassicismus, der seinen Arbeiten einen ganz besonderen Stempel aufprägt. Er empfängt seine Anregungen meist von der südlichen Natur, die er in der Art Claude Gellées oder Dughets auffafst, aber mit einer überaus capriciösen und nervösen Technik wiederzugeben sucht. In dieser Technik, wie auch in manchen Farbenstimmungen, wenn er das dunkele tiefe Braun beiseite läfst und in grau-blauen und grünen Tönen schwelgt, ist Schennis nun freilich ganz modern, und modern ist auch seine Thätigkeit als Malerradirer, der er mit seine schönsten Erfolge verdankt.



EUG. DÜCKER

Landschaft



WILHELM CAMPHAUSEN

Parade in Potsdam



XI. Kapitel

Schlachtenmalerei, Thiermalerei, Graphische Künste

DAS Stärkerwerden der Genremalerei fiel zusammen mit dem Schwächerwerden der grofsen romantischen Historienmalerei. Aber es schiebt sich hier ein Kunstzweig ein, der inhaltlich wie nach seiner äufseren Anlage, Historie, zeitgenössisches Genre und Landschaft verbindet, der historische Ereignisse des Tages in genrehafter oder episodenhafter Weise, nicht auf der Grundlage einer künstlerischen, oder besser gesagt künstlichen Composition, sondern nach Beobachtung der Wirklichkeit zu malen versucht bezw. dazu gezwungen ist, und als äufsere Brücke auch wieder die Landschaft, die ja in der Genremalerei von früh an eine so bedeutsame Rolle gespielt hatte, benutzen mufs.

Von den Historienmalern hatten sich mit Ausnahme Lessings die wenigsten um die Landschaft gekümmert. Wo sie sie nicht umgehen konnten, „idealisirten" sie sie noch mehr, wie die Figuren. Lessing, der ebenso hervorragend als Figuren- wie als Landschaftsmaler beide Kunstzweige miteinander vereinigte, und in seinen reich staffirten Landschaften vielleicht sogar seine besten und unvergänglichsten Werke hinterlassen hat, ist somit als der Vater dieser genrehaften Historie, der Schlachtenmalerei, anzusehen, die naturgemäfs ebenso und noch mehr als das Bauerngenre der Landschaft bedurfte.

Die deutsche Schlachtenmalerei erfreut sich in der neueren Kunstschreibung einer fast allgemeinen Mifsachtung, die in letzter Linie vielleicht darauf beruht, dafs man in ihr die besonders kunstfeindliche Tendenz einer unaufrichtigen, gemachten Beeinflussung des Beschauers, des Volkes, zum Patriotismus vermuthet, wie denn allerdings kein anderer Kunstzweig der Versuchung in dem Mafse ausgesetzt ist, auf eine so billige und für den Patrioten nicht leicht angreifbare Weise Stimmung und Reklame für sich zu machen.

Dieser Verdacht steht aber ohne Zweifel im Zusammenhang mit der heute in Deutschland wieder Mode gewordenen Furcht, sich durch Patriotismus lächerlich zu machen, und ist wohl auch eine Folge des internationalthuenden, Weltbürger spielenden Gigerlthums, das über so kleinstädtische, bürgerlich naive Gefühle, wie Vaterlandsliebe oder Nationalgefühl sind, hoch erhaben ist. In der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung mufs die Phrase von der Internationalität der Kunst herhalten. Als ob es überhaupt je eine grofse Kunst gegeben hätte, die nicht national gewesen wäre, wie es die aegyptische, die griechische, die florentiner im allerhöchsten Mafse ist. Eine Untersuchung, woher diese feige, bei keiner Nation der Welt sonst vorkommende Perversität in letzter Linie stammt, gehört nicht hierher. Thatsache ist nur, dafs die deutschen concessionirten Kunstgelehrten sich alle Mühe geben, beim Volk und bei den sachunverständigen Künstlern in diesem traurigen Sinne zu wirken. Einer dieser Herren beweist, dafs die Kunst als solche überhaupt nicht national sein könne; ein Anderer, dem freilich seine verblüffende Unwissenheit und seine notorische Erkrankung an literarischer Kleptomanie und dadurch bedingte absolute Urtheilslosigkeit als mildernde Umstände zur Seite stehen, erklärt ganz vergnügt, dafs es eine deutsche Malerei nie gegeben hat. So ist es denn kein Wunder, dafs diesen Herren die malerische Darstellung eines Motivs aus der neueren deutschen Geschichte im patriotischen Sinne höchst unangenehm sein mufs und von ihnen als Knopfmalerei oder als Unteroffizierthum in der Kunst gebrandmarkt wird. Geschieht freilich das Entsprechende von französischer oder englischer Seite, so ist die Bewunderung stets eine grofse und uneingeschränkte. Die Düsseldorfer Malerei hat sich nun niemals sonderlich um die von wissenschaftlicher Seite in Berlin oder München aufgestellten Moderegeln und Gesetze gekümmert, woher denn auch die ihr zu Theil gewordene

schlechte Behandlung in der sogenannten wissenschaftlichen Literatur und der Presse stammen mag, und namentlich die Schlachtenmalerei hat sich hier schon früh ganz unbekümmert und ungestört entwickelt und blüht bis zum heutigen Tage. Dafs verständige Leute, die es ja auch unter den Kunstgelehrten giebt, den internationalen und antideutschen Cancan nicht mitmachen, ist ja selbstverständlich.

Gurlitt z. B. vertheidigt die patriotischen Tendenzen der Schlachtenmalerei sehr einfach und schlagend, indem er fragt: „Ist's nicht idealistische Forderung, dafs die Kunst edle Gefühle wecken soll? Warum dann nicht die Vaterlandsliebe." Und er weist ferner darauf hin, dafs die historischen Schlachten versunkener Völker, die mit Begeisterung gemalt wurden, doch künstlerisch nicht mehr Berechtigung haben, als die heutigen.



WILHELM CAMPHAUSEN
Das Dragoner-Regiment Anspach-Baireuth

Die Düsseldorfer Schlachtenmalerei hat sich in so einfacher und selbstverständlicher Weise entwickelt, dafs schon darin ein Beweis für ihre Berechtigung liegt, wenn man nicht überhaupt einem jeden Kunstzweige, wie einer jeden anderen geistigen Erscheinung diese Berechtigung am besten und einfachsten aus der blofsen Existenz heraus zusprechen will.

Im alten Düsseldorf, das seinen kleinstaatlichen particularistischen Residenzcharakter lange behalten hat, war der Soldat, „der Preufs", allerdings der denkbar verhafsteste Anblick. Selbst die Maler, welche mit den Offizieren des schon damals hier liegenden Ulanenregiments freundschaftlich verkehrten, dachten nicht daran, sie aufser etwa im Porträt darzustellen. Lessing, der seit seiner Einjährigenzeit mit Vorliebe Pferde studirte, hat kein modernes Soldatenbild gemalt. Die Anderen, Hildebrandt u. s. w., schon gar nicht.



WILHELM CAMPHAUSEN
Blüchers Rheinübergang bei Caub

Das moderne Schlachtenbild mufste den Umweg über das historische machen, und wurde erst durch die gezeichnete Illustration der zeitgenössischen Ereignisse diesen zugeführt.

An der Spitze dieses Kunstzweiges stand fast durch drei Malergenerationen hindurch ein Künstler, der auch sonst für das künstlerische Leben in Düsseldorf eine Zeitlang von grofser Bedeutung war. Wilhelm Camphausen war 1818 in Düsseldorf geboren und besuchte seit 1834 die Akademie, auf der er anfangs unter C. Sohns Leitung und mit einigen Unterbrechungen bis 1850 verblieb. Seine Neigung führte ihn schon sehr früh zu Darstellungen aus dem Reiterleben; aber es durfte zunächst nicht das moderne sein, sondern es mufste mit den historischen Costümen des 30jährigen Krieges drapirt werden. Tilly und Gustav Adolph sind die Helden, denen verschiedene Bilder schon früh gewidmet wurden. In München, wo sich Camphausen vorübergehend aufhielt, wurde er durch die dortige romantische Schlachtenmalerei zu einem grofsen Bilde, „die Schlacht von Ascalon" angeregt, das ihn aber nicht befriedigte. Er kehrte also wieder zu seinen kleineren und der Zeit nach wenigstens etwas näher liegenden Bildern zurück. Der Einflufs Leutzes, vielleicht aber auch die Lektüre des damals mit Gier verschlungenen Walter Scott, führte ihn in die englische Geschichte ein, und es entstanden die zahlreichen Bilder aus der Zeit Karls I. und Cromwells mit ihren Cavalieren und Puritanern, in denen ähnlich, wie bei Lessing, sich eine glückliche Verbindung von Figuren und Landschaft zeigt.

Aber schon 1846 hatte Camphausen auch das Reitergefecht eines preufsischen Regimentes — 1. Kürassier-Regiments — für den Prinzen Friedrich von Preufsen gemalt, und seit der Mitte der 50er Jahre wandte er sich energisch der vaterländischen, speciell der preufsischen Schlachten- und Geschichtsmalerei zu. Camphausen war der erste Düsseldorfer, der den alten Fritz malte, welcher durch Adolph Menzel längst in die deutsche Malerei eingeführt worden war. So entstanden „Friedrich II. und das Dragoner-Regiment Baireuth bei Hohenfriedberg" und „Friedrich der Grofse an der Leiche Schwerins".



WILHELM CAMPHAUSEN
Kaiser Wilhelms Einmarsch in Frankreich
Nach der Lithographie von Süssnapp
(Mit Genehmigung von Rudolf Schuster in Berlin)

Diese Bilder sind die ersten Zeichen, dafs auch in der alten kurfürstlichen Residenz am Niederrhein das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit dem immer noch als Eroberer betrachteten Preufsen zu erwachen beginnt, und es ist wichtig, dafs Camphausen nicht etwa auch ein „Ostländer", sondern ein richtiger Düsseldorfer war. Die Ereignisse der Gegenwart und wohl auch die Erkenntnifs der gesunderen Zustände wurden endlich stärker als das alte particularische Spiefsbürgerthum.

Es folgten Motive aus den Freiheitskämpfen, so vor Allem „Blüchers Rheinübergang bei Caub", dann „Blücher und Wellington bei Belle alliance". Im Jahre 1864 machte Camphausen den Feldzug gegen Dänemark als Schlachtenzeichner mit, und es entstanden die höchst populär gewordenen Bilder „Erstürmung der Schanze II", „Düppel nach dem Sturm", „Uebergang nach Alsen", als die ersten Darstellungen der ersten preufsischen Siege nach einer langen Zeit trauriger diplomatischer Niederlagen. Auch der bald darauf folgende österreichische Krieg, den Camphausen im Hauptquartier des Kronprinzen mitmachte, gab ihm Gelegenheit zu verschiedenen bedeutenden Werken, und nach 1870 entstanden noch die beiden charakteristischen Bilder „Napoleon III. nach Sedan" und „Einzug Kaiser Wilhelms in Berlin". Alle diese Bilder erlangten in Stichen und namentlich in Photographien eine grofse Verbreitung, aber seinen Hauptruf verdankt Camphausen, und zwar mit Recht, seinen historischen Reiterporträts, die er in verschiedenen Zeiten schuf. Macht sich bei seinen früheren Arbeiten, den historischen Costümbildern, der anekdotenhafte Zug noch geltend, blieben die späteren Schlachtenbilder zuweilen in dem militärischen Schema hängen, so hat Camphausen in seinen Reiterporträts des „alten Fritz", „Kaiser Wilhelms", vor Allem aber in dem prächtigen Bilde des „grofsen Kurfürsten", Werke von wahrhaft monumentaler Wucht und historischer Gröfse geschaffen, die aus der Düsseldorfer Kunst nicht verschwinden werden.

Schon früh hatte Camphausen eifrig illustrirt und gezeichnet, er war einer der Begründer und Hauptmitarbeiter an den Düsseldorfer Monatsheften und arbeitete auch für die Münchener „Fliegenden Blätter". Mit Henry Ritter illustrirte er Washington Irving, sowie eine Prachtausgabe der Uhlandschen Gedichte, dem Malkasten gehörte Camphausen seit dessen Gründung als eines der thätigsten Mitglieder an. Seinen geselligen Talenten verdankte der Verein nicht zum wenigsten sein rasches Aufblühen und die führende Stellung, die er im Gegensatz zur Akademie seit dem Anfang der 60er Jahre einzunehmen begann. Camphausens, durch die Kriege und seine patriotischen



EMIL HÜNTEN
Rekognoscirung bei Bois commun
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)



EMIL HÜNTEN
Die 39er bei Gravelotte
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin)

Bilder angebahnten Beziehungen zum Königshause, besonders auch zu dem ihm freundschaftlich zugethanen Prinzen Friedrich von Preufsen und dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm liefsen ihn selbst sehr bald innerhalb der Künstlerschaft eine ähnliche Rolle spielen, wie eine Generation früher sie Schadow gespielt hatte. Auch der literarisch-ästhetische Hintergrund fehlte nicht, da Camphausen selbst dichterisch und schriftstellerisch thätig und sein Haus der Mittelpunkt einer für Musik und Theater begeisterten Geselligkeit war.

Zu den letzten Arbeiten Camphausens gehört das Wandgemälde in der Ruhmeshalle, „Huldigung der schlesischen Stände im Fürstensaal zu Breslau", das 1882 vollendet wurde. 1885 starb Camphausen, nicht ohne eine grofse Zahl von Schülern und gleichstrebenden Nachfolgern zu hinterlassen.

Neben ihm stand der etwas jüngere und heute noch rüstig schaffende Emil Hünten, der zwar eine Zeitlang sein Schüler war, aber künstlerisch doch verhältnifsmäfsig wenig von Camphausen beeinflufst ist. Während bei Camphausen sich ein geringes romantisches Element immer noch geltend machte, sei es, dafs es sich in den Costümbildern der älteren oder in den novellistisch zugespitzten genrehaften Darstellungen der späteren Zeit ausspricht, war Hünten von Anfang an ausschliefslich der Schlachtenmaler, für den die Truppe als solche der eigentliche Gegenstand der Darstellung war. Man hat diese seine Auffassung mit dem Ausdruck der Episodenmalerei bezeichnet und in dieser Episodenmalerei gewissermafsen eine unkünstlerische Auffassung der Kriegsbilder sehen wollen. Sehr mit Unrecht, denn die moderne Schlacht ist in ihrer ganzen Ausdehnung, wenn überhaupt noch, nur mit dem Fernglas zu übersehen, und ihre Darstellung im Ganzen würde auf die einer Landkarte hinauslaufen. Dem Beobachter oder Mitkämpfer können immer nur Episoden zur Anschauung kommen, und deren Darstellung ist gewifs so berechtigt, wie irgend etwas Anderes. Gelingt es dem Künstler, eine wichtige entscheidende Episode künstlerisch und wahrheitsgemäfs zu fixiren, so wird ein solches Episodenbild den Charakter des wahren Geschichtsbildes haben. Schliefslich sind doch auch die Schlachtenbilder aller Zeiten, sofern sie eben nicht langweilige Veduten mit unendlichen Hintergründen sind, Episoden.

Johann Emil Hünten war 1827 zu Paris als Sohn des Klaviercomponisten François Hünten geboren. Er studirte hier bei Larinien Petit und Hippolyte Flandrin bis 1848, ging 1849 nach Antwerpen, wo er unter de Keyser und Leys studirte, um dann seit 1854—55 unter W. Camphausen in Düsseldorf weiter zu arbeiten, namentlich Pferdestudien zu machen. Seine ersten Bilder behandeln noch die friedericianische Zeit, bis er 1859—64 und 66 die Feldzüge mitmachte und aus ihnen die Motive zu zahlreichen, höchst lebendigen und unmittelbar empfundenen Kriegsscenen entnahm. Aus dem Schleswiger Winterfeldzug stammt das berühmt gewordene Bild „General von Nostitz bei Oeversee" und „Der österreichische Parlamentär vom Regiment Coronini". Später malte Hünten den „Sturm der Schanzen IV und VI bei Düppel". Der Feldzug 1870/71 gab ihm weiterhin Gelegenheit zu verschiedenen hervorragenden Schilderungen, von denen die Düsseldorfer Kunsthalle eine Scene aus den Kämpfen des Niederrheinischen Füsilierregiments No. 39 bei Gravelotte besitzt.

In die ältere Zeit fällt noch das Schaffen mehrerer Künstler, denen es nicht wie Hünten vergönnt war, bis in unsere Tage thätig zu sein. Sie alle sind mehr oder weniger von Camphausen abhängig, sei es, dafs sie mit ihm zusammen arbeiteten, sei es, dafs sie direct seine Schüler waren. Eine besondere Eigenart hat nur Bleibtreu bewahrt, der allerdings schon verhältnifsmäfsig früh, 1858, Düsseldorf verliefs und sich erst in Berlin ausschliefslich den Darstellungen aus den bald ausbrechenden Kriegen widmen konnte, in denen er seine hervorragendsten Erfolge fand. Dennoch ist die solide Düsseldorfer Schulung auf ihn von gröfstem und nachhaltigem Einflufs gewesen. 1828 in Xanten geboren, studirte er 1845—48 auf der Düsseldorfer Akademie. Trotzdem er Schüler von Hildebrandt war, hielt er sich von den romantischen Motiven seines Lehrers fern und stellte als einer der Ersten die zeitgenössischen kriegerischen Ereignisse in Schleswig-Holstein aus dem Jahre 1848 in einer Reihe lebendiger Bilder dar. Später ging er auf die Freiheitskämpfe zurück, denn die Ereignisse der dänischen Kriege waren doch nicht wichtig genug gewesen, um auf die Dauer ein künstlerisches oder allgemeines Interesse zu bewahren. Auch als Zeichner war Bleibtreu schon damals thätig, ohne doch in Düsseldorf sich zu der Bedeutung zu entwickeln, die er später in Berlin für die moderne Schlachtenmalerei erwarb.

Auch August Beck blieb nicht lange in Düsseldorf. Er war 1823 in Basel geboren und in Düsseldorf Schüler von Carl Sohn. Er war der eigentliche Typus des zeichnenden Schlachtenbummlers, der für illustrirte Zeitungen die verschiedenen Kriege in zahllosen Zeichnungen geschildert hat.



C. F. DEIKER
Hundekampf

Nicht recht zur Entwicklung seiner grofsen Anlagen gelangte Adolf Northen, der, 1828 in Hannöv.-Minden geboren, 1847—51 die Akademie besuchte und hauptsächlich Scenen aus dem napoleonischen Kriege malte, aber auch die dänischen Kämpfe, die Kriege mit Oesterreich und den französischen Krieg behandelte. In der Verbindung landschaftlicher Stimmung mit den kriegerischen Scenen strebt er ein durchaus modernes Element seiner Kunst an, doch scheinen technische Schwierigkeiten ihn bei der Ausbildung seiner Arbeiten gehemmt zu haben. Er starb 1876 in Düsseldorf.

An demselben Mangel einer nicht vollständig ausgebildeten Technik litt auch Otto Fickentscher. Es scheint, dafs die illustrative Thätigkeit alle jene Künstler verhindert hat, sich in der Malerei entsprechend auszubilden, ohne dafs bei der Schnelligkeit, mit der sie ihre Illustrationen entwerfen mufsten, ihre Zeichenkunst grofse Vortheile davon getragen hätte.

So gewähren die Militärbilder, die Beck, Northen und Fickentscher sowie einige Andere gemalt haben, keinen ungetrübten Genufs und müssen namentlich gegen die mit gröfster Meisterschaft gemalten Genrebilder derselben Zeit zurückstehen.

Die zahlreichen Illustrationen, die für den Tagesbedarf entstanden, wurden ebenso schnell wieder vergessen und sind gerade in unseren Tagen durch die veränderten Illustrationstechniken ganz in den Hintergrund gedrängt und ungeniefsbar geworden. Was an ihnen Gutes war, wurde durch den allzuschnell hergestellten Holzschnitt noch verdorben.

Etwas aufserhalb dieses Kreises, aber nach seinen bedeutendsten Werken, die allerdings nicht in Düsseldorf entstanden waren, zu ihm gehörig, steht J. A. S. Nikutowski. Er war 1830 bei Königsberg geboren, studirte erst auf der Königsberger Akademie und kam 1847 nach Düsseldorf. Hier schlofs er sich Lessing an, dem er 1858 auch nach Karlsruhe folgte, um aber 1865 wieder nach Düsseldorf zurückzukehren. In Düsseldorf hatte Nikutowski mit kleinen Genrebildern begonnen; so entstand hier das stimmungsvolle „Begräbnifs eines polnischen Freiheitskämpfers", in Karlsruhe aber malte er unter Lessings Einflufs die beiden grofsen und bedeutenden Bilder „Uebergang über die Beresina" und „Ende der Schlacht bei Leipzig". In Düsseldorf widmete er sich wieder dem Genre, dem er allerdings gerne einen militärischen Hintergrund gab, so „Die Rückkehr der Krieger", „Episode aus dem polnischen Aufstand", „Abschied des Landwehroffiziers". Nikutowski war seit den 80er Jahren bis zu seinem Tode 1888 Lehrer der Anatomie an der Akademie. Seine Bilder zeichnen sich neben grofser psychologischer Vertiefung durch aufs Aeufserste getriebene, fast wissenschaftliche Genauigkeit aus. Man erzählte sich, dafs der Künstler selbst bei kleinen, aber figurenreichen Bildern, so bei dem in seinen letzten Jahren entstandenen „Bahnhofsvorplatz" jede einzelne Figur nach ihrem Gröfsenverhältnifs perspectivisch construirt und, um keine Fehler in den Bewegungen zu begehen, in jede das Skelet hineingezeichnet habe. Seine Lehrthätigkeit hatte Nikutowski zu Studien über vergleichende Anatomie und zur Proportionslehre veranlafst, die leider nicht veröffentlicht wurden.

Christian Sell (1831—1883) entstammt noch der romantischen Costümmalerei. Er war Schüler von Schadow, Hildebrandt und Sohn gewesen, hatte ebenso wie Camphausen zuerst Scenen aus dem 30jährigen Kriege gemalt und war erst durch die kriegerischen Ereignisse, denen er 1864 und 1866 beiwohnte, auf die Darstellung der Gegenwart geführt worden. Seine ersten Bilder zeichneten sich durch grofse Lebendigkeit aus. Allmählich nahm das genrehafte Element in ihnen aber immer mehr zu, so dafs Sell schliefslich mehr der Schilderer des Krieges im Frieden oder der humoristischen Seiten des Soldatenlebens wurde. Wie alle anderen Kriegsmaler, hat auch er viel illustrirt, besonders für die Gartenlaube, was seinen Bildern nicht gerade immer zum Vortheil gereichte.

Ein Schüler Camphausens, der freilich den umgekehrten Weg machte wie Sell, war der Holländer Charles M. Webb, geboren 1832 zu Breda. Er studirte von 1848—51 an der Düsseldorfer Akademie, wurde dann Schüler von Camphausen, dem er sich in dessen genrehaften Motiven der älteren Zeit anschlofs, indem er z. B. „Puritaner im Wachtzimmer" u. s. w. malte. Später ging er immer mehr zum Costümgenre, ohne kriegerische Staffage, über, das er in lebhafter und farbiger Weise durchzubilden pflegte. Eine Zeitlang lebte Webb in Cleve, kehrte aber später nach Düsseldorf zurück, wo er 1897 starb.

Zu den Düsseldorfer Kriegsmalern gehörte noch Louis Kolitz, wenn er auch seit 1878 nach Cassel als Director der dortigen Kunstschule übersiedelte. Er war 1845 in Tilsit geboren, wurde in Düsseldorf 1864 Schüler von O. Achenbach und versuchte die coloristischen Vorzüge seines Lehrers auf das Kriegsbild zu übertragen, was ihm bei einigen Bildern nicht übel gelang.

* * *

Hand in Hand mit dem Aufkommen einer realistischeren Auffassung der Kriegsmalerei in der Landschaft ging die Entwicklung der Thiermalerei, die, in einseitiger Weise auf das Pferd beschränkt, ja schon von den Schlachten- und Militärmalern ausgeübt worden war. Lessing malte und zeichnete schon seit seiner Militärzeit eifrig Pferde und Hunde. Dafs er als eifriger Jäger kein Wild gemalt hat, ist eigentlich zu verwundern. Camphausens Pferde erfreuten sich eines wohlverdienten Ruhmes. Er verstand es, das einzelne Thier nach Rasse und Individualität zu charakterisiren, was bei den älteren Soldatenmalern noch kaum der Fall ist. Eine eigentliche Thiermalerei, die sich auf Wild und Rindvieh erstreckt, entwickelte sich in Düsseldorf auffallend spät und langsam, was um so verwunderlicher ist, als die benachbarte belgische und holländische Kunst zu allen Zeiten mit Vorliebe das „schwer hinwandelnde“ Hornvieh zum Gegenstand selbst lebensgrofser Bilder gemacht hat, und Verlat schon verhältnifsmäfsig früh sogar lebensgrofse Löwen und dergleichen exotische Bestien malte.

Friedrich Happel, geboren 1825 zu Arnsberg, war einer der Ersten, welche das Wild im Leben und im Tode malten. Vor Allem wurden seine Fuchsbilder gerühmt, aber auch Hirsche und Rehe stellte er mit grofsem Erfolg dar.

Einen wirklich grofsen künstlerischen Zug brachte aber erst Carl Friedrich Deiker, geboren 1836 zu Wetzlar, in die Thiermalerei, indem er zunächst ganz entschieden an die alten Thiermaler der Rubensschule anknüpfte. Zuerst Schüler von Schirmer in Karlsruhe, kam er 1864 nach Düsseldorf, wo er gleich mit einem grofsen Bilde „Verfolgter Hirsch“ grofses Aufsehen machte. Hier wie in anderen lebensgrofsen Bildern aus dem Thierleben, sei es, dafs es Jagdstücke waren, wie die „Sauhatz“ im Kölner Museum, sei es, dafs die Thiere unter sich geschildert werden, wie „die sich beifsenden Hunde“ in der Düsseldorfer Kunsthalle, verstand es Deiker, eine fast dramatische Kraft der Composition zu entwickeln, die, verbunden mit energischer Farbe und vortrefflicher Zeichnung, diese Arbeiten denen der alten Meister Fyt und Snyders an die Seite stellen. In letzter Zeit malte C. F. Deiker fast ausschliefslich Rothwild, das er in allen möglichen Situationen stets mit grofser Lebendigkeit schilderte. Er war ferner als Zeichner für zahlreiche Zeitschriften bis an sein Ende 1892 unermüdlich thätig. Sein Bruder Johann Christian Deiker, geboren 1822, arbeitete in demselben Sinne mit grofsem Fleifs aber nicht ganz demselben Erfolg.



C. F. DEIKER
Sauen

Vielseitiger und in mancher Beziehung feiner ist Christian Kröner, der heute unbestritten das Haupt der Düsseldorfer Thiermalerei ist, soweit es sich um das jagdbare Thier handelt. Er wurde 1838 in Rinteln (Hessen) geboren, widmete sich aber erst im 23. Jahre der Kunst. Seit 1862 in Düsseldorf, schlofs er sich an den Landschaftsmaler Louis Hugo Becker an, durch den er vielleicht in seiner Vorliebe für die Landschaft, der er stets einen grofsen Antheil bei seinen Bildern einräumt, beeinflufst wurde. Anfangs unter schwierigen Verhältnissen schaffend, brach sich sein Talent bald Bahn, und er erzwang sich die Anerkennung weiterer Kreise für seine ebenso lebendigen Thierscenen, als stimmungsvollen Landschaften, die er zu höchst eigenartigen Bildern vereinigte. Vielleicht war es das Doppelstudium des Thieres und der Landschaft, das Kröner bei jedem eine besondere Frische verlieh, so dafs er in der Auffassung der Landschaft schon früh einem gesunden und künstlerischen Realismus huldigte, der in vollem Einklang stand mit der ebenso geistreichen, als malerischen Behandlung des Thieres. Kröners Stoffgebiet ist ein aufserordentlich reiches, es umfafst aus der Thierwelt fast alle deutschen jagdbaren Thiere, wenn auch der Künstler mit einer gewissen Vorliebe immer wieder zu dem



CHRISTIAN KRÖNER
Winter

stolzesten derselben, dem Hirsche, zurückkehrt. Ihn zu schildern wird er nicht müde, und seine Hirschbilder gehören mit Recht nicht nur zu den Zierden der deutschen Ausstellungen, sondern haben in den Prämienblättern des Kunstvereins eine ebenso grofse Verbreitung wie Beliebtheit gefunden. Auch Kröner ist als Zeichner überaus thätig gewesen und seine Aquarelle gehören zu dem Besten, was in dieser Art in Düsseldorf heute noch geschaffen wird.

Eine Sonderstellung unter den Thiermalern nimmt E. F. H. Volkers insofern ein, als er, ohne Schlachten- oder Militärmaler zu sein, bei seinen Studien und Bildern das Pferd bevorzugt und dasselbe ebensowohl von der rein künstlerischen Seite, als von der des Sportsmannes behandelt. Seine Specialität wurde somit das Pferdeporträt, die Darstellung berühmter Rassen-,



CHRISTIAN KRÖNER
Sauen

Renn- und Circuspferde, bei deren Ausführung der Kenner den Maler zuweilen behindert, indem die allzugenaue Wiedergabe aller Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Matadors den Künstler dann zu einer etwas harten und unmalerischen Auffassung verleitet. Seine Genrebilder, bei denen Pferde eine Hauptrolle spielen und in denen er seine Costüm- und Volksstudien aus Rumänien zu verwerthen liebt, stehen künstlerisch deshalb vielleicht höher. Volkers ist 1831 geboren, studirte in Dresden, später in München und lebt seit 1857 in Düsseldorf.

Ludwig Beckmann kam zur Kunst auf Umwegen. Er ist 1822 in Hannover geboren, war zuerst Wagenbauer und als solcher literarisch in seinem Fach thätig. Seine Jägerpassion führte ihn zum Studium des Thierlebens, zur Thiermalerei und wieder auf dem Wege über die Literatur zur Thierillustration, in der er Hervorragendes leistete. Von seinen Gemälden werden als hervor-



CHRISTIAN KRÖNER
Hirsche



ragend gerühmt seine besonders für England gemalten Bären- und Schweinsjagden. Am bekanntesten wurde er durch seine Illustrationen, die er für illustrirte und Fach-Zeitschriften in grofser Zahl entwarf.

Ein eigenartiges Stoffgebiet innerhalb der Thiermalerei hatte sich schon früh in Düsseldorf einer gewissen Pflege zu erfreuen, nämlich die Geflügelmalerei, wobei das Beispiel der alten Holländer schon früh seinen Einflufs ausgeübt haben mag.



CARL JUTZ
Unfolgsame Kinder

Gustav Süfs, geboren 1823, hatte sich seit 1850 diesem Fach gewidmet, zuerst allerdings in Verbindung mit Kinderscenen. Immer mehr aber und ausschliefslicher kam er auf die Malerei des zahmen Hausgeflügels, das er zuweilen in einer wirklich künstlerischen Weise und in lebensgrofsen Bildern darstellte. Auch Carl Jutz, 1838 zu Windschlag in Baden geboren, seit 1867 in Düsseldorf, malt fast ausschliefslich Geflügel, aber in meist wenig umfangreichen, dafür desto sorgsamer ausgeführten Bildern, die in ihrer lebhaften Färbung und originellen Haltung fast an die japanischen und chinesischen Vogelbilder erinnern. Ihm nahe verwandt ist Fritz Lange, geboren 1851 in Düsseldorf.

Auf dem Umwege über die historische militärische Genremalerei, die Malerei des Menschen im Felde, des Pferdes und des Thieres überhaupt, ist die moderne Kunst entstanden, welche alle diese heterogenen Elemente, die sich im Freien so friedlich beisammen finden, auch ebenso darstellt, allerdings von ihren Vertretern eine Vielseitigkeit verlangt, wie sie im Anfang nur besonders Begabten verliehen zu sein schien. Dafs viele dieser Maler vom Studium der Landschaft ausgegangen sind, liegt in der Natur der Sache, aber auch die eigentliche Militärmalerei stellt späterhin zu dieser Gruppe wieder ihre Vertreter.

* * *

Die Kunst der romantischen Historienmalerei und auch die der Genremaler bis in die neuere Zeit hinein war sozusagen eine illustrative. Als Motive zu den Bildern wurden fast ausschliefslich Scenen nicht sowohl aus der Geschichte, als noch viel mehr aus den Dichtungen aller Zeiten und aller Völker gewählt. Selbst die geschichtlichen und biblischen Motive finden ihren Weg auf die Leinwand nicht nur aus der Bibel oder den Geschichtsquellen direct, sondern fast ebensosehr oder noch mehr auf dem Wege über den Roman und das Theater. Da lag es denn nahe, dafs auch ein umgekehrtes Verhältnifs beim Genufs der Dichter eingeschlagen wurde.

Ein wahrer Bilderhunger schien sich des Volkes bemächtigt zu haben; das Theater und die Oelbilder genügten ihm nicht mehr zur Verkörperung der Gedanken der Dichter, und die Zeichnung mufste hinzugenommen werden. Wie man ein Bild nicht ohne einen poetischen Inhalt sehen und verstehen konnte, so mochte man bald keine Bücher, sei es in Prosa, sei es in Versen lesen, ohne Bilder dabei zu haben. Dieses Verlangen ist gerade beim deutschen Volke so alt,

wie die Literatur und die Kunst selbst. Die deutsche Tafelmalerei ist vielleicht aus der Buchillustration hervorgegangen, und die deutsche Erfindung der Buchdruckerkunst ist sozusagen aus der Illustration entstanden.

So begann schon früh das Illustrationswesen, das gerade in Düsseldorf einen aufserordentlichen Aufschwung nahm, alle damals bekannten vervielfältigenden Techniken benutzte und die Literatur mit zahllosen illustrirten Ausgaben und Prachtwerken überschwemmte.

Die damalige Bedeutung der Düsseldorfer Kunst zeigt sich auch darin, dafs ihre Zeichner weit über die Grenzen der Rheinlande hinaus von Verlegern beschäftigt wurden. Es kam seit den 30er Jahren kaum ein illustrirtes Buch zur Ausgabe, an dem nicht Düsseldorfer beschäftigt waren, und eine ausführliche Geschichte der Düsseldorfer Buchillustration würde ein ebenso interessantes als umfassendes Kapitel vorstellen.

Die Thätigkeit des Cornelius auf diesem Gebiete wurde schon berührt. In der Schadowzeit machte man den Anfang mit der in Düsseldorf schon früher geübten Technik der Radirung, und das im Jahre 1837 erschienene berühmte Buch „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“, herausgegeben und gedichtet von dem liebenswürdigen Robert Reinick, enthält die ersten Versuche der Romantiker auf dem Gebiete der Originalradirung, und ist für die ganze Stimmung der Zeit und ihrer Künstler ein wahres kleines Compendium in ansprechendster Form.

Selbst der ernste Schadow hat es nicht verschmäht, hier einen Beitrag beizusteuern, ebenso auch Lessing, der sonst, so viel er auch zeichnete, verhältnifsmäfsig wenig illustrirt hat, und fast alle die Anderen sind vertreten. Hildebrandt, Deger, Lessing, Hübner, Mücke, Stilke, Sohn, Achenbach, die Müller, selbst Schrödter und der junge A. Rethel, Kretschmar, J. Becker, Schirmer und viele Andere haben jeder eines oder gar mehrere Blätter radirt, meist in einer dünnen, zeichnenden Manier, zuweilen aber schon in überraschend farbiger Wirkung, vielfach mit den berühmten aus der Kalligraphie stammenden Arabesken umschlungen, die damals sogar bis in die Literatur hinein (nannte doch Immermann seinen Münchhausen eine Geschichte in Arabesken) eine so grofse Rolle spielen und etwa dasselbe bedeuteten, wie die heutigen ebensoviel genannten Ornamente, oder die ganz modernen „müden Linien“, nur dafs sie bedeutend witziger und erfreulicher sind als die letzteren.

Das Liederbuch eines Malers wurde typisch für eine Unzahl von Gedichtsammlungen, Anthologien, Klassiker- und Nichtklassiker-Ausgaben, die von dem empfindsamen Lesepublikum verschlungen wurden. Sie lösten die Almanachs ab, welche mit ihren wenigen Kupferstichen den Bilderhunger nicht mehr zu befriedigen vermochten. Dafs Peter Cornelius in seiner Jugend für diese Almanachstiche gezeichnet hatte, wurde schon erwähnt, auch später hat er nicht verschmäht, gelegentlich für den Stich, wenn auch nicht zu illustrativen Zwecken, zu arbeiten. Schon seine Faustzeichnungen sind nicht als Buchillustrationen gedacht.

Sehr bald trat der alte Holzschnitt an die Stelle der Radirung oder des Kupferstiches, und hierin lag einerseits eine Erleichterung der Vervielfältigung, anderseits eine Ursache des immer niedriger werdenden künstlerischen Niveaus, den die Illustration den Originalradirungen oder Steindrucken gegenüber (denn auch dieser trat bald in Wettbewerb) einnahm. Es liegt auf der Hand, dafs selbst der geschickteste Holzschneider in noch weit höherem Mafse, als der doch immerhin langsamer arbeitende und auch besser vorgebildete Kupferstecher als fremdes Medium wirken mufs, selbst wenn der Künstler, was vor der Benutzung der Photographie meist geschah, seine Zeichnung selbst auf den Holzstock entwirft. Von einer Erziehung zum Facsimileschnitt, wie ihn Menzel in Berlin schon früh durchsetzte, war in Düsseldorf keine Rede, im Gegentheil, die Zeichner gewöhnten sich nur allzuschnell an eine charakterlose Holzschnittmanier, welche den später aufkommenden, noch weniger zeichnungsmäfsigen Tonschnitt vorbereitete. Rethels „Todtentanz“ nimmt hier eine rühmliche Ausnahmestelle ein, wie er ja auch nicht Illustration ist, sondern ein Originalkunstwerk im höchsten Sinne des Wortes. Nicht wurden die Bilder zu den Versen Reinicks geschaffen, sondern umgekehrt, Reinick machte sein in aller Schlichtheit eigenthümlich wirkungsvolles Gedicht zu den Compositionen.

Zu den illustrirten Ausgaben kamen bald die illustrirten Zeitungen, die damals vor der Zeit des photographischen Clichés ausschliefslich auf Nachbildungen von Bildern oder Originalillustrationen angewiesen waren und während der Kriege dadurch nicht wenig zur Popularisirung der Kriegsmalerei beitrugen.

Wie gesagt, kaum einer der älteren und auch der späteren Düsseldorfer Maler hat sich der Illustration ganz entzogen. J. Hübner, der selbst Dichter war, illustrirte u. A. mit Bendemann das

„Nibelungenlied“ von Marbach, den „modernen Vasari“ von W. von Schadow- berühmt ist daraus der Kopf Schadows; ferner die „Deutsche Geschichte in Bildern“ und das „Bilderbrevier“.

Bendemann illustrirte selbständig „Das Brautlied“ und das „A. B. C. für grofse und kleine Kinder“. Mintrop war ohnehin mehr Zeichner als Maler und hat unendlich viel — zu seinem Schaden — illustrirt. Seine besten Zeichnungen sind nicht die Illustrationen im engeren Sinne. Berühmt ist sein „Märchen von König Heinzelmanns Liebe“, das noch 1875 erschien. Carl Sohn war zu sehr Colorist, um viel zu illustriren, dagegen entwickelte der unermüdliche und phantasievolle Mücke auf diesem Gebiete eine ebenfalls höchst rege Thätigkeit, seine Name fehlt kaum in einem „Prachtwerk“ jener Zeit.

Einen besonderen und originalen Charakter bekam die Illustration wieder in den Revolutionsjahren, wo die politische Caricatur, wie schon bei der grofsen Revolution, eine bedeutsame Rolle spielte. Die Zeichnung wird hier selbständiger und mehr zur Hauptsache als bei der Buchillustration, und man bedient sich nicht des Holzschnittes, sondern mit Vorliebe des Steindruckes, der eine schnellere Handhabung bei authentischer Wiedergabe ermöglichte. In Frankfurt entstanden des Düsseldorfer Schrödter, der kurz vorher für den Kunstverein seinen Arabeskenfries als Vereinsgabe auf Stein gezeichnet hatte, berühmter „Piepmeyer“; in Düsseldorf „Der politische Struwelpeter, ein Versuch zu Deutschlands Einigung“ von Henry Ritter, ganz abgesehen von der lebhaften Einzelthätigkeit in den politischen und unpolitischen Zeitschriften.

Die Befreiung der Geister, einmal von der politischen Unmündigkeit durch die Revolution, dann aber von der pathetisch-sentimentalen Romantik durch das Genre, liefs nun in der Kunst den lange doch nicht recht zu Wort gekommenen rheinischen Humor üppig ins Kraut schiefsen. Die Bildermalerei konnte dem blitzartigen Witzfunken nicht als Ableiter dienen und es entstanden im engsten Anschlufs an die beiden Revolutionen, an die politische und die künstlerische, wie in München die „Fliegenden Blätter“, so in Düsseldorf die berühmten „Düsseldorfer Monatshefte“, die, seit 1848 von Lorenz Clasen redigirt, sich bis 1862 hielten. Es war ein Witzblatt, nicht von der Actualität, der Schärfe und der gelegentlichen Frivolität der heutigen, aber mit zum Theil vorzüglichen und durchaus künstlerischen Original-Steinzeichnungen, zu denen fast alle namhaften Düsseldorfer Künstler beitrugen. Viele haben hier zuerst den Schritt in die Oeffentlichkeit gewagt. Und bald genügten die Monatshefte nicht mehr. Sei es, dafs der noch beträchtliche Rest der Romantik sich regte, sei es, dafs der caricaturenhafte Charakter, der gewahrt werden mufste, einer Mischung mit ernsthaften Bildern nicht gewürdigt werden sollte, kurz, es entstand bald darauf 1851—67, redigirt von W. Müller von Königswinter, das „Düsseldorfer Künstleralbum“, das neben Gedichten und kleinen Erzählungen von den ersten Dichtern und Schriftstellern zahlreiche, zum Theil farbige Originallithographien brachte.

Im Jahre 1867 wechselte das Düsseldorfer Künstleralbum den Titel und hiefs von nun an bis zu seinem Abschlufs im Jahre 1877 „Deutsches Künstleralbum“; redigirt wurde es zuerst noch von W. Müller von Königswinter, der allerdings schon 1853 nach Köln übergesiedelt war. Seit 1872 leitete es Ad. Ebeling und von da an der Dichter E. Scherenberg. Ein „Neues Düsseldorfer Künstleralbum“, redigirt von einem Dr. Ellen, hatte es zwischendurch nur auf zwei Jahrgänge gebracht, ebenso wie ein „Düsseldorfer Jugendalbum“, das 1856 und 1858 erschien. Anfang der 50er Jahre gab das rührige lithographische Institut von Arnz & Co. in drei Jahrgängen „Aquarelle Düsseldorfer Künstler“ heraus, die in farbigen Lithographien zum Theil höchst reizvolle Arbeiten der bedeutendsten Düsseldorfer Maler enthalten. Da sind die entzückenden Steinzeichnungen von Knaus: „Der alte Schmied“ und „Maskirte Kinder“, mehrere treffliche, feingezeichnete Blätter des jungen Vautier, von A. und O. Achenbach, Camphausen, Mintrop, Tidemand, Weber; kurz alle Gröfsen jener Tage sind hier in Original-Steinzeichnungen vertreten, die zum Theil auch in der Farbe durchaus annehmbar sind. In den genannten regelmäfsig erschienenen Werken ist ein Schatz von mehr originalen, als illustrativen Zeichnungen niedergelegt, dessen Studium für die Kenntnifs der damaligen Kunst von gröfster Wichtigkeit ist.

Die Lithographie trat seit den 60er Jahren in den Hintergrund, erst Fritz Roeber lithographirte im Anfang der 70er Jahre wieder eine Reihe grofser Blätter mit biblischen Compositionen, und in den letzten Jahren entstanden von jungen Künstlern infolge des neu erweckten Interesses an der Originallithographie einzelne interessante, zum Theil farbige Blätter.

Neben dieser mehr zeichnerischen ging natürlich die illustrative Thätigkeit ruhig weiter, aber auch hier begann allmählich die realistischere Entwicklung der Kunst ihren Einflufs geltend zu machen. Die schablonenhaften Figuren, das theaterhafte Arrangement, das hier, weil bequem und sinnfällig, noch weit mehr als in den Bildern sich geltend machte, mufsten einer eingehenderen

Charakterisirung und gleichzeitig damit einer freieren Auffassung der Dichterwerke Platz machen. Henry Ritter hatte zusammen mit Camphausen mit seinen trefflichen Illustrationen zu Henry Irving, die 1856 erschienen, den Anfang einer wirklich künstlerischen Illustration gemacht, und war für die spätere Generation vorbildlich geworden. Hiddemann folgte mit seinen Zeichnungen zu Reuters „Ut mine Stromtid", aber in erster Linie war es dem Haupte der späteren Düsseldorfer Genremalerei Benjamin Vautier vorbehalten, hier Werke von so eigenartigem Werth zu schaffen, dafs sie, obwohl durchaus als Illustrationen gedacht, doch auch vom Text losgelöst, ihren eigenen künstlerischen Reiz haben würden. Es sind erstens die Zeichnungen zu Immermanns „Oberhof", die er im Auftrag des Verlagsbuchhändlers A. Hofmann in Berlin in der Mitte der 60er Jahre schuf und sich damit in die erste Reihe der deutschen Illustratoren (und ihrer waren aufserhalb Düsseldorfs nicht wenige, die sich ausschliefslich diesem Fache widmeten) stellte. Der Erfolg dieser Zeichnungen war trotz der Hochfluth solcher Erscheinungen ein aufserordentlicher, um so mehr als die Verlagshandlung einen verständnifsvollen Holzschneider gefunden hatte, der sich der zarten, anmuthigen, aber dabei doch bestimmten und bewufsten Handschrift des Künstlers anzupassen verstand. Die zweite Arbeit ähnlicher Art, eine Illustration der Auerbachschen Dorfnovelle „Barfüfsele", lag Vautiers Kunst auch costümlich noch näher. Führte doch die schnell berühmt gewordene Erzählung den Leser in das gemeinsame Studiengebiet des Dichters und des Künstlers, in den Schwarzwald, und der Maler war hier fast noch besser zu Hause als der Schriftsteller.

Gleichzeitig illustrirte Vautier aufserdem noch Goethes „Hermann und Dorothea" für den Verlag von Vieweg in Braunschweig. Diese seine drei Illustrationscyklen sind zum Besten zu rechnen, was die Düsseldorfer Buchillustration geschaffen hat. Freilich gehören diese Arbeiten nach dem Entwicklungsgang ihres Schöpfers in eine spätere Periode. Sie mufsten aber hier im Zusammenhang mit erwähnt werden, wie auch als letzter der eigentlichen Buchillustratoren, der aus der älteren Kunst wenigstens hervorgegangen ist, ein Künstler genannt sein mag, der nur wenig gemalt und fast seine ganze Thätigkeit der Illustration gewidmet hat. Philipp Grotjohann, geboren 1841 in Stettin, war zuerst Schlosser, kam später nach Düsseldorf, wo er Schüler von C. Sohn wurde. Er illustrirte für die Groteschen Klassikerausgaben und zahlreiche andere Bücher. Seine kunstgewerblichen Entwürfe und dekorativen Wandmalereien sind weniger bekannt geworden. Er starb 1892.

Bei den meisten auch der jüngeren Düsseldorfer Maler blieb die Illustration beliebt. Kaum einer der Vautier gleichzeitigen oder auch jüngeren Historien- oder Genremaler hat es verschmäht, Illustrationen zu zeichnen, so vor Allen Peter Janfsen, die beiden Roeber, A. Baur und Carl Gehrts. Immerhin liefs die Entwicklung der Photographie und der durch sie beeinflufsten Holzschnitttechnik, des sogenannten Tonschnittes, die gezeichnete Illustration mehr und mehr in den Hintergrund treten, bis das autotypische Verfahren der neueren Zeit hier wieder eine neue Blüthe hat aufleben lassen, von der allerdings für Düsseldorf das Beste noch erst zu hoffen ist.

Sehr früh und, wie wir gesehen haben, im Anschlufs an die Illustration, hatte sich die Originalradirung entwickelt. Bei dem „Liederbuch" steht sie noch in Verbindung mit den Gedichten, aber schon Schirmer schuf selbständige Originalradirungen; einige nach Bildern von ihm selbst, andere nach freiem Entwurf. Auch eine Art Originallithographie wurde schon früh geübt, wenn man nämlich die Reproduction eines Bildes auf lithographischem Wege durch den Künstler selbst hierher rechnen will. In den Jahren 1829 und 1830 gab der Kunstverein eine Serie von Stichen und Lithographien, allerdings meist nur in Umrissen und von recht primitiver Ausführung, nach den von ihm angekauften Bildern heraus, die zum Theil von den Malern selbst angefertigt waren. So hat u. A. Lessing eine „Mondscheinlandschaft" und den berühmten „Kirchhof im Schnee" selbst auf Stein gezeichnet. Schirmer hat seine „Betende Nonne" radirt und „Die Kapelle im Walde" lithographirt. Es ist nur zu bedauern, dafs der Kunstverein nicht consequent diese Publication fortgesetzt hat, sie würde ein unersetzliches Bild von der Entwicklung der Malerei sowohl, wie der reproducirenden Künste gewähren.

Scheurens hervorragende Thätigkeit in dieser Richtung wurde schon erwähnt, seine Radirungen — 26 Blatt Landschaften vom Rhein — sind sehr geschätzt, am berühmtesten aber ist das nach seinen Aquarellen farbig lithographirte Rheinalbum.

Neben Schirmer steht als Radirer A. Schrödter mit an der Spitze. Ursprünglich Kupferstecher, schuf er noch als Maler nicht nur treffliche Originalradirungen, sondern auch die berühmte Radirung nach seinem eigenen Bilde „Don Quichote", die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen als Prämienblatt im Jahre 1845 vertheilte, wie 1842 schon zwei grofse landschaftliche

CASPAR SCHEUREN

Schloss Stolzenfels

Originalradirungen von Schirmer. Schrödters Radirwerk umfafst zahlreiche Blätter, in denen er mit Vorliebe wieder seinen „Ritter von der traurigen Gestalt" in geistreicher, zuweilen an Adolph Menzel erinnernder Weise feiert. Für die „Monatshefte" hat er zahlreiche, zum Theil sehr geistreiche Caricaturen auf den Stein gezeichnet.

Anfang der 60er Jahre trat Andreas Achenbach, der in seinem „Untergang des Präsident" eine Originallithographie ersten Ranges geschaffen hatte, auch mit einem Hefte flott radirter Blätter auf, nachdem er schon 20 Jahre früher mit seinem „Scheveninger Fischweib" debutirt hatte.

Ende der 70er Jahre bildete sich dann, allerdings unter der Führung des Kupferstechers E. Forberg, der selbst einige hervorragende Porträt-Originalradirungen, so von E. v. Gebhardt und dem Violinisten Joachim, geliefert hat, ein Verein Düsseldorfer Künstler, der verschiedene Jahreshefte mit Originalradirungen herausgab, unter denen sich Arbeiten und Namen ersten Ranges befinden, so Bosch, Dücker, Fahrbach, Hoff, Irmer, Kröner, Leisten, Jutz, Volkhart, C. F. Deiker, Vezin, Grotjohann. Dennoch hielt sich der Verein nur einige Jahre und es trat eine Pause ein, bis der im Jahre 1889 von jungen Künstlern gegründete „Lucasclub" sich auch der Originalradirung wieder annahm und, nachdem einige seiner Mitglieder, so die beiden Kampf, Jernberg, Liesegang, Frenz, Wendling, Hermanns, G. Janfsen, schon vorher einzelne Blätter radirt hatten, seit 1892 einige Hefte mit Originalradirungen herausgegeben hat.

Bei der lebhaften Unterstützung, welche der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" der Kupferstecherkunst hat zu Theil werden lassen, mufs dieser Zweig der reproducirenden Kunstthätigkeit wenigstens mit Nennung seiner Hauptvertreter kurz berührt werden, so wenig man die Kupferstecherkunst zu den originalen Künsten wird rechnen können. Gemäfs dem Princip der Kunstvereine, ihre bei den Verloosungen von Gemälden leer ausgehenden Mitglieder, die natürlich in der grofsen Mehrzahl sein müssen, schadlos zu halten, war man früh darauf gekommen, ihnen durch ein Werk der vervielfältigenden Kunst, einen Stich oder eine Lithographie, ein sogenanntes Nietenblatt, den Werth ihres jährlichen Beitrages zu ersetzen. Es liegt auf der Hand, dafs hierin eine ungeheuere Unterstützung des Kupferstiches liegt, und es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dafs ohne dieses Vorgehen auch des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen die Kupferstecherkunst in Düsseldorf heute wohl fast verschwunden sein würde.

Die schnell gewachsene Mitgliederzahl ermöglichte hier schon früh die Herstellung grofser und wirklich hervorragender Blätter und somit die Erziehung verschiedener Stecher zur höchsten Vollendung in ihrer Kunst.

Die ältesten Stecher der kurfürstlichen Akademie wurden schon zu Anfang genannt. Der letzte, Thelott, lebte noch als Lehrer an der preufsischen Akademie, ohne auf die spätere Schule Einflufs zu haben, da er alt und arbeitsunfähig geworden war. Von seinen zahlreichen Blättern (er stach auch einige Kalenderbilder von Peter Cornelius) ist eines der interessantesten, wenn auch in hohem Grade manierirt, „Die Kreuzigung Petri", nach dem Rubensschen Bilde in St. Peter in Köln. Ernst Carl Gottlieb Thelott war 1760 in Augsburg geboren und starb 1839 in Düsseldorf. Seine beiden Söhne, die vor ihm starben, waren Porträtmaler in Düsseldorf und München. Die Schadowschule bildete dann gleich einen Stecher ersten Ranges, den 1811 in Linz geborenen Joseph Keller, der dem Namen nach noch Schüler von Thelott wurde, als er 1835 nach Düsseldorf gekommen war. In der Hauptsache bildete er sich aber als Autodidakt, nachdem er die Anfangsgründe der damals beliebten Punktirmanier in Bonn in der Schulgen-Bettgendorfschen Kupferdruckerei gelernt hatte. In Düsseldorf wurde er durch den Kunstverein gleich mit der Anfertigung eines Stiches nach Hübners „Befreiung der Prinzessin Isabella durch Roland" betraut (Prämienblatt für 1837), 1838 studirte er in Paris bei Desnoyer und Forster und wurde 1839 Lehrer in seiner Kunst an der Akademie in Düsseldorf.

Er stach nun neben einigen anderen Sachen „Die hl. Dreifaltigkeit" nach Rafael aus S. Severo in Perugia und dann als sein Hauptwerk die „Disputa", die der Kunstverein bestellt hatte und als Prämie für fünf Jahre an seine Mitglieder abgab. Das Blatt ist einer der gröfsten und besten Kupferstiche der neueren Zeit und an Klarheit und einfacher Schönheit der Wirkung unübertroffen. Für 1863 stach Keller als Prämienblatt die „Regina Coeli" nach Deger, und als letztes Werk „Rafaels sixtinische Madonna", einen der besten Stiche nach diesem Bilde.

Keller ist der eigentliche Begründer der Düsseldorfer Kupferstecherschule, aus deren reicher Schülerzahl Glaser, Nüsser, Massau, Th. Janfsen, F. Dinger, Barthelmefs, R. Stang, Kohlschein genannt sein mögen. Alle haben für den Kunstverein gearbeitet, und ihre Blätter haben nicht wenig dazu beigetragen, den Ruhm der Düsseldorfer Bilder, namentlich in der älteren Zeit, zu verbreiten.

Nach Kellers Tode 1873 war die Stelle eines akademischen Lehrers der Kupferstecherkunst sechs und ein halbes Jahr unbesetzt geblieben, bis 1879 Kellers letzter Schüler, Karl Ernst Forberg, geboren 1844 in Düsseldorf, auf diesen Posten berufen wurde. Seine Verdienste um die Originalradirung, die er neben der Kupferstecherkunst auch auf der Akademie lehrt, wurden schon gewürdigt. Als Kupferstecher hat er sich durch zahlreiche Blätter nach Rafael („Fischzug“ und „Weide meine Schafe“), Vautier („Strafpredigt“), Bendemann („Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft“), A. Achenbach („Judenviertel in Amsterdam“), W. Sohn („Consultation beim Rechtsanwalt“) u. s. w. einen Namen gemacht.



LUDWIG KNAUS

Wie die Alten sungen . . .

XII. Kapitel

Die Blüthe der Genremalerei

DIE Landschaftsmaler und die früheren Genremaler waren die Ersten gewesen, die den Bann der Romantik gebrochen hatten. Die Genremalerei der mittleren Zeit sollte das Angefangene fortführen und den malerischen Uebergang von der älteren zur neueren Zeit vollenden, den die alten Landschafter und Genremaler angebahnt hatten. Hasenclever und Schrödter waren leider nach den ersten vielversprechenden Anläufen wieder in die Braun- und Buntmalerei verfallen. Tidemand und Jordan fanden in der steten Wiederholung aus demselben Motivenkreis keine Gelegenheit zu grofsen Variationen oder gar Neuentdeckungen auf



LUDWIG KNAUS
Leichenzug im Walde

coloristischem Gebiet. Es bedurfte hier einer neuen Kraft, eines originalen Talents, und das fand sich in Ludwig Knaus, dessen Aufenthalt in Düsseldorf zu den ruhmreichsten Epochen der nachschadowschen Kunst gehört, gerade weil Knaus in seiner ganzen Persönlichkeit das Gegentheil nicht nur der Schadowschule, sondern auch der bisherigen Genremalerei war. Er war es so sehr, dafs sein Einflufs auf seine Zeitgenossen, trotz zweimaligen langen Aufenthalts in Düsseldorf, ein auffallend geringer war, umgekehrt wie das bei Vautier, seinem Nebenbuhler in der deutschen Genrekunst, der Fall ist, der, wenn auch ebenfalls Fremder und sogar Ausländer, doch seinem ganzen Wesen nach so sehr der Düsseldorfer Genremalerei entsprach, dafs er und sein Werk gewissermafsen als ihr Höhepunkt anzusehen ist und sie in allen ihren Vertretern mehr oder weniger beeinflufst hat.

Der Gegensatz zwischen Knaus und den Düsseldorfern beruhte dabei keineswegs so sehr in den Motiven, die Knaus wählte. Zwei längst eingebürgerte Düsseldorfer, Dielmann und Becker, hatten ihn gleich anfänglich auf ihre Studiengebiete hingewiesen, und die Bauern und Zigeuner, die Knaus malte, waren keineswegs neue Gestalten in der Düsseldorfer Genremalerei. Was ihn aber von allen den Zeitgenossen und Nachfolgern bis in die letzte Zeit hinein unterscheidet, das ist der absolute Mangel an Sentimentalität, den selbst die Bauernmaler oder gerade sie aus der Romantik wie ein Contagium herübergeschleppt haben und nicht los werden können. Diese Gemüthsduselei, die sich zur gemüthlichen oder freundlichen Auffassung abflaute, immer aber jenes Schwächliche, Süfsliche zeigt, das dem Publikum nun einmal als „reizend“ oder „entzückend“ oder „nett“ so sehr gefällt, dafs es nicht genug davon bekommen kann, hat die Genremalerei in steter Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum, immer tiefer in diese Süfsmichelei hineingearbeitet.

Davon hat nun Knaus keine Spur, und das brachte ihm gerade bei denen, die damals schon von der Düsseldorferei im üblen Sinne genug bekommen hatten, gleich den grofsen Erfolg. In seinen Bildern, allerdings am meisten in denen aus späterer Zeit, zeigte sich im Gegentheil ein ganz neues Element, das ist eine Schärfe des Humors, die sehr verschieden ist von dem immer noch gutmüthigen Witz der Schrödter oder Hasenclever, eine Schärfe, die sich gelegentlich zum Sarkasmus und selbst zum bitteren Hohne steigerte.



LUDWIG KNAUS
Die Spieler

Als scharfes Pointiren zeigt sich dieser Zug schon in einem der ersten Bilder, die Knaus in Düsseldorf malte, in den „Spielern“, dann in dem „Leichenzug im Walde“, wo die Procession der Kinder und Leidtragenden an einem von seinem Wächter begleiteten strolchartigen Verbrecher vorbeizieht.

Und diese Knaussche Schärfe ist wiederum auch ganz etwas Anderes als die Ernsthaftigkeit, mit der Hübner seine socialen Bilder malte. Sie steigerte sich später sogar noch, und man könnte versucht sein, darin auch eine Folge seines langen Pariser Aufenthaltes zu suchen. In dem viel beachteten und viel angefochtenem Bilde „Hinter den Coulissen“, für das L. Pietsch eine wohl zu harmlose Auslegung giebt, ist etwas



LUDWIG KNAUS
In tausend Aengsten

von der unbarmherzigen und bitteren Beobachtung Zolas, und in der „Näscherin“ ist man versucht, eine Menschenverachtung zu finden, die dem Künstler bewufst gewifs fern gelegen hat, aber doch ein Element in die Genremalerei hineinbringt, das deutschem Malerwesen eigentlich bis heute fern lag, — dem harmlosen Düsseldorfer von damals ganz besonders.

Knaus wurde 1829 zu Wiesbaden als Sohn eines Optikers geboren, und kam nach einer, in nicht gerade besonders glänzenden Verhältnissen verlebten Jugend und nach mancherlei Kämpfen 1845 nach Düsseldorf, wo er sich neben dem akademischen Unterricht bei C. F. Sohn durch Copiren und Porträtmalen durchschlagen mufste. Von Schadow wurde ihm, wie das nun einmal in der damaligen Zeit üblich war, das Talent abgesprochen, und Knaus verliefs bald die Akademie, um sich mit der Energie, die ihn schon damals auszeichnete, auf eigene Füfse zu stellen.

Gleich sein erstes gröfseres Bild, „Hessischer Bauerntanz“, vom Jahre 1850, brachte einen durchschlagenden Erfolg, der den Einundzwanzigjährigen in die erste Reihe der Düsseldorfer Künstler stellte. Der Kunstverein kaufte dieses, wie auch das nächste noch bedeutendere Bild, in dem sich schon die erwähnten Eigenschaften Knaus' und seine Sonderstellung aufs schärfste ausprägten. Es waren die berühmt gewordenen „Spieler“, die der Künstler zweimal malte, einmal für die städtische Galerie in Düsseldorf. Hier waren schon die starken, nicht dramatischen oder socialen, aber psychologischen Gegensätze, die in dieser Stärke der Ausführung noch nicht gewagt worden waren, auch nicht durch Lessings Hufsbilder, mit gröfster Kraft und Sicherheit ausgesprochen. Besonderes Aufsehen erregte ferner schon bei diesem Bilde damals „der Schmelz der Farbe“, was heute einigermafsen Wunder nimmt, da das Bild verhältnifsmäfsig dunkel und in ruhigen tiefen Tönen gehalten erscheint. Aber für jene Zeit, die in der Historie nur ein buntes und in der Genremalerei ein meist hartes Nebeneinander von Farben kannte, war das Beobachten eines geschlossenen Gesammttones eben ein Ereignifs. Es scheint übrigens nicht ausgeschlossen, dafs gerade dieses Bild durch Nachdunkeln viel verloren hat.

Es folgte nun schnell nacheinander eine grofse Zahl von Bildern, von denen das schon erwähnte „Leichenbegängnifs im Walde" (1852) den Ruhm des jungen Künstlers über Düsseldorf hinaustrug. Auch einen Ausflug in die Historie machte Knaus mit „Gräfin Helfenstein bittet um Schonung ihres Gatten", um dann sich selbst auf den Weg nach Paris zu machen, wo er nur ein paar Wochen verweilen wollte, aber über acht Jahre blieb.

Paris wurde für Knaus die eigentliche Glanzstätte seines Ruhmes — kaum je hat ein fremder Künstler dort solche Erfolge gehabt, wie sie der junge Deutsche bald zu verzeichnen hatte. Die politischen Gegensätze bestanden damals noch nicht in der Schärfe, wie nach dem Kriege. Der junge Nassauer wurde als Ritter der Ehrenlegion förmlich in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen, und es ist nur aufs höchste zu bewundern, dafs Knaus sich in all' den Jahren und unter all' jenen Erfolgen seine deutsche Eigenart bis auf ganz geringe Dinge, die aber auch schon in seiner Natur lagen und hier nur den günstigen Nährboden fanden, bewahrt hat. Bei der traurigen Anpassungsfähigkeit der Deutschen, die nicht einmal heute verschwunden ist, sollte man das dem Menschen Knaus ebenso hoch anrechnen, wie die Werke, die er schuf, dem Künstler.



LUDWIG KNAUS
Der Freibeuter

Von Paris aus ging Knaus 1862 nach Berlin, wo er eines seiner Hauptbilder „Der Taschenspieler im Dorf" malte. Vielleicht könnte man in der Alten, die mit bedenklichen Gebärden aus der rechten Ecke des Bildes abschiebt, eine, wenn auch unbewufste, Reminiscenz an Rethel erblicken, der dieselbe Alte im selben Sinne zweimal, bei der „Krönung Karls des Grofsen" und im „Todtentanz" verwandt hat. Das Bild kam nach Paris. Auch in Berlin war Knaus der Mittelpunkt der künstlerischen Welt. Von hier aus machte er aber, was für ihn von grofser Wichtigkeit war, zahlreiche Reisen nach der Heimath und nach Tirol. Gerade hier fand er die Anregung zu neuen und originellen Schöpfungen, zu jenen Motiven, die, späterhin ins Unendliche variirt, ein Gemeingut der deutschen Genremalerei werden sollten. Damals entstanden unter Anderem „Die Raufer, die vom Herrn Pfarrer abgekanzelt werden". Auch Zigeunerbilder malte er hier wieder, wie er schon in Düsseldorf gethan hatte. Nur Italien reizte ihn verhältnifsmäfsig wenig, vielleicht war es bei ihm eine ähnliche Opposition, wie bei Lessing gegen die landläufige Italienschwärmerei und die damals schon im Uebermafs gemalten Pifferari und Ciocciaren. Aber auch Berlin konnte ihn, damals wenigstens, noch nicht dauernd halten. Vielleicht war das Gefühl, dafs die Grofsstadt mit ihren gesellschaftlichen Ansprüchen und ihren weniger künstlerischen Porträtaufträgen, mit denen er überhäuft wurde, ihn vom Wege ablenkte, das ihn nach dem immerhin doch stilleren Düsseldorf zurückführte. Hier brachte er wiederum acht Jahre zu, die vielleicht die Glanzperiode seines Schaffens bilden, und es ist nur zu verwundern, wie wenig er trotz Allem gerade damals die Düsseldorfer Malerei beeinflufst hat, im Gegensatz zu Anderen, die ihm künstlerisch nicht gleichkamen. Nur Muncacsy schlofs sich damals näher an ihn an, aber dieser blieb wiederum zu kurze Zeit in Düsseldorf, als dafs es für seine Entwicklung hätte in Betracht kommen können.

Das erste Bild, das bei seinem zweiten Aufenthalt in Düsseldorf entweder entstand, oder doch vollendet wurde, war eigenartig genug und zeigt auch wieder jene Schärfe, die gerade in



LUDWIG KNAUS
Leichenbegängnifs im Winter



Düsseldorf besonders auffallen mufste. Es war „Hoheit auf Reisen", in der nicht der wohlwollende Theaterlandesvater, sondern ein ziemlich unangenehmer, feudaler Herr geschildert ist, dessen Gefolge recht von oben herunter die versammelten Landbewohner betrachtet. Bei diesen macht sich wiederum der beschränkte Unterthanenverstand sehr bemerklich. Nur die Kleinen und Kleinsten sind die Lichtpunkte im Bilde, und in der Schilderung des Kinderlebens sollte Knaus in einem Düsseldorfer Werk bald eines seiner hervorragendsten, sicherlich das volksthümlichste seiner Bilder schaffen. Dies war das berühmte „Kinderfest", oder „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen", das der Künstler zweimal malte, einmal in der heutigen Tracht, ein zweites Mal im Rococo-Costüm, das für die farbige Wirkung natürlich günstiger war. Noch niemals vorher hatte die neuere Kunst in so reizvoller und feiner Weise das Kinderleben geschildert, und selbst bei den alten Meistern, welche, Rubens nicht ausgenommen, das Kind meist nur als Putto allegorisirten, dürfte sich kaum eine ähnliche Vertiefung in die Kinderwelt wiederfinden, wie bei diesem Bilde, welches das Ungezwungene, sich unbeobachtet glaubende Treiben des kleinen Volkes in einer Weise schildert, die Knaus selbst nicht mehr übertreffen konnte, und vielleicht nicht einmal später selbst wieder erreicht hat; höchstens in dem reizenden Bildchen „In tausend Aengsten", wo ein kleines Mädel von zwei Gänsen bedroht wird und in gleicher Angst um sein Leben, wie um sein Butterbrot zu schweben scheint, findet sich diese Unbefangenheit und Naivität wieder.



BENJAMIN VAUTIER
Der Gast in der Herrenstube
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Gerade diese nämlich sind es, die Knaus bei manchen späteren Bildern von jungen Mädchen oder Frauen, aber auch von einzelnen männlichen Figuren vermissen läfst. Bei Jenen geschieht es hauptsächlich zu Gunsten einer gewissen Eleganz und Feinheit in Form und Haltung, die vielleicht auf Pariser Einflufs zurückzuführen ist. Dann aber zeigt sich und zwar besonders in Einzelfiguren, die er schon in Düsseldorf zu malen anfing, ein gewisses Kokettiren des Bildes mit dem Beschauer, das einer frappanten ersten Wirkung ja sicher ist, aber auf die Dauer und bei Wiederholungen fast verstimmt. Und zwar äufsert sich dieses Rücksichtnehmen auf den Beschauer nicht blofs in allerlei Posen, die den Eindruck des Unbeabsichtigten schon gar nicht mehr bezwecken, sondern sogar in einem directen Bezugnehmen auf den Beschauer, der angeblickt oder angelächelt, sozusagen angeredet wird. So schon in dem „kleinen Freibeuter", dann auch in dem „Schornsteinfeger", am stärksten bei dem später in Berlin gemalten „Judenjüngelchen, das seinen ersten Profit einsteckt".

Gerade das, was über den Begriff des Bildes in den des Porträts hinübergreift, hat mehr wie die guten Eigenschaften Knausscher Kunst in Düsseldorf Schule gemacht, und von diesen Einzelfiguren stammen die Legionen von Schornsteinfegern, Schusterjungen, Bauernmädchen, oder blofs Studienköpfen, die den Beschauer anlächeln, anschmachten, ankokettiren, als wollten sie sagen: „Kaufe mich um jeden Preis".

Das nächste bedeutende Düsseldorfer Bild zeigt den Meister wieder von einer ganz anderen und überaus ernsthaften Seite. Und wie das Kinderfest den Glanzpunkt des heiteren und kindlichfrohen Genres ausmacht, so ist das „Leichenbegängnifs im Winter", 1871 vollendet, das Bedeutendste,

was die deutsche Genrekunst auf dem Gebiet der erschütternden „Tragik des Alltags" aufzuweisen hat. In den ernsten Tagen des Krieges gemalt, die Knaus charakteristischerweise zwar zu zahlreichen Studien, aber nicht zu einem actuellen Bilde Gelegenheit gaben, reflectirt sich gewissermafsen in ihm der Ernst der Zeit, welcher die Künsterseele eines Knaus nicht unberührt lassen konnte.

Das Motiv des Bildes, zu dem der Künstler das Costüm und wohl auch die Anregung in Hessen fand, ist einfach genug.

In einem engen Bauernhof hat sich der Schullehrer mit den Kindern zur Leichenfeier versammelt. Frierend singen die Kleinen ihren Choral, aber voll ängstlicher Scheu blicken sie dabei hinauf, wo aus der engen Thür über schmaler Treppe der Sarg herausgetragen wird. Vor ihm



BENJAMIN VAUTIER
Die entzweiten Schachspieler

wankt ein alter Bauer mit langen weifsen Haaren tastend die Stiege herab. Ein jüngerer Bauer scheint ihn unten zu erwarten.

Knaus hat in diesem Bilde die starken Gegensätze, die er so liebt, zu feinster künstlerischer Harmonie ausgearbeitet. Hier das Alter, das, durch das Unglück gebrochen, gegen die Kälte und selbst gegen den Schmerz des Augenblicks unempfindlich geworden zu sein scheint, oder wie bei dem Schulmeister ganz in der kleinlichen Pflichterfüllung des Moments aufgeht, dort die Zuschauer, die in bäuerlichem Stumpfsinn oder weiblicher Neugier den Chor der Dorftragödie bilden, und drittens die Kinder, die bevorzugten Lieblinge von Knaus' Kunst, in allen Stufen des Alters, von den ganz harmlosen Kleinen, die noch gar nicht wissen, um was es sich handelt, von den frierenden Buben, die lieber Schneeballen machten, bis zu den älteren Mädchen, die in erwachendem Verständnifs ihre Rührung im Gesang zu verbergen suchen — in jeder Gestalt, in jedem Kopf



BENJAMIN VAUTIER
Bange Stunden
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)



eine Fülle von feinster Beobachtung und vornehmster Haltung des Ausdrucks, die keine Gestalt, sei es zur Grimasse, sei es zur blofsen Staffage werden lassen.

Weder vorher noch nachher hat das genugsam behandelte, ja gewissermafsen zu Tode gehetzte Motiv eine solche Ausgestaltung erhalten, und selbst Knaus hat kaum je wieder ein Bild von solcher künstlerischen Geschlossenheit geschaffen.

Im Jahre 1874 folgte Knaus, nachdem er noch eine Reihe von hervorragenden Bildern geschaffen hatte, so „Die Hauensteiner Bauernberathung", „Dorfhexe", „Kindervergnügen" u. a., einem Ruf an die Akademie nach Berlin als Leiter eines Meisterateliers, und seine spätere Thätigkeit blieb der Düsseldorfer Kunst entzogen. In unermüdlicher Kraft ist der Meister in diesen fast drei Jahrzehnten thätig geblieben, einer der wenigen, vielleicht der einzige Schadowschüler, dessen Kunst bis auf unsere Tage dieselbe und doch lebendig geblieben ist, der beste Beweis, dafs es eben eine wirkliche und in ihrem Gebiet grofse Kunst ist, die er ausübt.

Dafs Knaus nie so ganz und gar ein Düsseldorfer war, liegt nicht sowohl daran, dafs sein zweimaliger dortiger Aufenthalt von je acht Jahren durch eine längere Pause von fast 14 Jahren unterbrochen war, sondern, wie gesagt, hauptsächlich an gewissen Charaktereigenthümlichkeiten, die ihn von dem Geist der Düsseldorfer Genremalerei, wie sie sich seit Schrödter bis auf unsere Tage entwickelt hat, überhaupt trennt. Dieser Geist, der nur in den unruhigsten Zeiten durch die tendenziösen Bilder Carl Hübners etwas erweitert wurde, läfst sich vielleicht am ehesten als ein Geist der Harmlosigkeit und Gemüthlichkeit bezeichnen, über die selbst der Humor eines Hasenclever oder Schrödter nicht hinausgegangen ist.



BENJAMIN VAUTIER
Am Brunnen

Auch in ernsten Momenten wird die Düsseldorfer Genremalerei, immer Hübner ausgenommen, der später allerdings auch ganz zu ihren Fahnen schwor, wohl gelegentlich dramatisch und selbst tragisch, aber nie herb und bitter oder gar ironisch-mokant, wie das Knaus sehr wohl sein kann. Sie nimmt ernste Situationen entweder eben ganz ernst oder sie verfällt, namentlich später wieder, in die uralte Sentimentalität zurück, sofern sie überhaupt die ernste Empfindung in den Vordergrund stellt und sich nicht mit liebenswürdigem Humor, mit dem bekannten einem lächelnden und einem weinenden Auge über das Unglück zu trösten sucht. So fehlt selbst in den Schiffbruchbildern von Jordan selten die um ihre Kleinen liebevoll besorgte Mutter, das harmlos bei dem unverstandenen Unglück lächelnde Kind, das den Beschauer über den Ernst der Lage hinweg helfen soll und als Träger einer besseren Zukunft seine wichtige Rolle spielt.

Gleichzeitig mit Knaus trat nun aber ein zweiter junger Künstler auf, dessen Werk als der eigentliche Höhepunkt der gemüthlichen und auch häufig wirklich gemüthvollen Düsseldorfer Genremalerei anzusehen ist, jener Genremalerei, die sich in den Jahren ihrer Blüthe und hauptsächlich eben in den Werken dieses Künstlers die Herzen des ganzen deutschen Volkes in der ganzen Welt eroberte und sie lange widerspruchslos festhielt, da sie fast nur Angenehmes zu sagen hatte, oder das Traurige doch auf möglichst angenehme Weise. Man hat Knaus und Vautier immer gerne nebeneinander gestellt und das liegt nahe genug, weil sie lange nebeneinander und sogar in Freundschaft verbunden gelebt haben, dann weil sie häufig dieselben Motive in denselben Costümen gemalt haben; und doch ist das Gegensätzliche bei Beiden vielleicht gröfser, als das Verwandte. Und dies Gegensätzliche ist schon in dem eben Gesagten angedeutet.

Was die modernste Kunstkritik Beiden und nicht nur ihnen, sondern der ganzen Genremalerei und auch einem grossen Theil der Historienmalerei vorwirft, ist, dafs diese sogenannte Novellenmalerei, die Aufgabe der bildenden Kunst angeblich verkennend, statt blofs zu schildern, zu zeigen, zu malen, auch noch erzählt, dafs sie, statt allein mit den malerischen, bildlichen Mitteln auf das Auge, auf die Sinne des Beschauers zu wirken, durch novellistische Zuthaten, die zuweilen scheinbar fast zur Hauptsache werden, auf die Phantasie, auf das Nachdenken, auf den Verstand zu wirken sucht und ein Interesse erregt und wachhält, das eben nicht ausschliefslich mehr durch die bildende Kunst beim Bilde geweckt ist.

Dafs gerade in der Genremalerei die Novelle meist eine freie Erfindung des Malers ist, erscheint dabei nur als eine Erschwerung des Genusses an dem Kunstwerk, da dem Beschauer hier unter Umständen noch Räthsel aufgegeben werden, die seine Aufmerksamkeit von dem rein Künstlerischen noch mehr abziehen müssen. Ein allbekannter historischer oder religiöser Stoff wird hingegen, eben weil er bekannt ist, den Charakter des etwas Neues Erzählenden, des Novellistischen in der ersten Bedeutung des Wortes verlieren und somit reiner malerisch wirken können. Dafs gerade religiöse Bilder für den Nichtchristen nur zu häufig unverständlich sein würden, kann gewifs nicht bezweifelt werden.

Eine gewisse ästhetische Berechtigung wird man dem Beanstanden der Novellenmalerei nicht absprechen können, eine praktische aber doch eigentlich nur dann, wenn unter der Verquickung der Novelle oder der Anekdote mit dem Bilde die Kunst zu leiden anfängt, d. h. sobald der Maler der Wirkung seiner Anekdote oder seiner Novelle auf den Beschauer so sicher ist, dafs er die malerischen Qualitäten seiner Arbeit aufser Acht läfst, und ganz besonders, wenn diese Vernachlässigung schliefslich so weit geht, dafs nicht einmal mehr die Novelle oder die Anekdote aus den schlecht gezeichneten Gestalten, aus den ausdruckslosen Köpfen verständlich wird, sondern höchstens nur noch aus der Unterschrift des Bildes, oder wenn anderseits die Anekdote das Motiv so verbraucht, so trivial und gemeinplätzig geworden ist, dafs sogar sie aufhört zu interessiren und wenn dann, wo man wieder auf dem Standpunkt des nichts sagenden, aber auch nichts sagen sollenden und wollenden Bildes, des Existenzbildes, angekommen sein würde, die malerische Ausführung auf dem eben charakterisirten Standpunkt stehen bleibt.

Es unterliegt keinem Zweifel und es hat gar keinen Zweck, sich darüber hinwegtäuschen zu wollen, dafs in dieser Richtung gerade hier in Düsseldorf viel gesündigt worden ist, und es ist nicht einmal in erster Linie das Novellenhafte, welche das Düsseldorfer Genrebildchen so in Mifscredit gebracht hat, als die nur allzuhäufig unkünstlerische Behandlung, die nicht nur das Motiv zur Schablone hat werden lassen, was ja vom malerischen Standpunkt aus gar kein Unglück wäre, sondern auch die Ausführung.

BENJAMIN VAUTIER

Der Antiquitätensammler

Es kann wohl als feststehend angenommen werden, dafs die Erzählung nicht Aufgabe der bildenden Kunst ist. Aber je inhaltloser stofflich ein Bild ist, um so inhaltreicher mufs es künstlerisch sein; das ist mit der bekannten Behauptung gemeint, eine gut gemalte Erdbeere sei künstlerisch mehr werth, als ein mangelhaft gezeichneter Carton voll der erhabensten Ideen, und diese Behauptung hat ohne Zweifel ihre Berechtigung.

Aber anderseits wird ein trefflich gemaltes Bild, das aufser seinen künstlerischen Qualitäten auch noch einen packenden Gedanken veranschaulicht, dem Laien wenigstens, höher stehen, als ein ebensogut gemaltes Bild, das etwa eben nur Erdbeeren darstellt. Den denkenden Menschen interessirt nun einmal der Mensch, und zwar der Mensch, der etwas Menschenwürdiges thut, mehr als eine Frucht, und so wird man die Rembrandtsche „Nachtwache" höher stellen dürfen als ein Stillleben von de Heem, und weil der junge, schöne und intelligente Mensch interessanter ist als der verkommene Trunkenbold, so wird man etwa „Christus und der Zinsgroschen" von Tizian als Bild, der „Hille Bobbe" vorziehen dürfen — menschlich, wenn dem wahrhaft Kunstverständigen vielleicht auch beide Bilder als charakteristische Höhepunkte zweier verschiedener Kunstwelten gleich hoch stehen.

Nun sind aber nicht alle künstlerisch so geschult, dafs ihnen der geistige Inhalt eines Bildes ganz gleichgültig wäre, und nicht einmal alle Künstler sind ästhetisch so geschult, dafs sie die Vermischung heterogener ästhetischer Absichten, die sie in ihrer Kunst aufs tiefste verdammen, nicht in dem Werke einer anderen Kunst sich mit dem gröfsten Vergnügen gefallen liefsen. Gerade unsere modernen Maler und Bilderkritiker, die auf dem Boden des inhaltlosen Existenzbildes stehen, sind vielfach begeisterte Anhänger der Wagnerschen Musikdramen oder der Straufsschen Programmmusik, die wieder dem klassisch gebildeten Musiker ein Greuel ist, da sie darstellerische poetische oder „sinnliche" und malerische Elemente in seine „Tonkunst" hineinzieht, trotzdem auch Beethoven in seiner Pastorale eine Programmmusik trotz einem Modernen geschrieben hat. Und klassische Musiker und moderne Maler begeistern sich an manchen modernen Dichtungen, in denen eben nicht mehr viel gedichtet oder gesagt ist, sondern die sich lediglich in Stimmungseffecten oder Klangspielereien gefallen, die mehr der Malerei und der Musik, als der Dichtkunst angehören.

Wollte man hier mit dem ästhetischen Beil alle Auswüchse abhauen, so würden vielleicht gerade die duftenden Blüthen fallen müssen, und es blieben nur Stämme und Aeste. Die venetianischen Existenzmaler haben gelegentlich Historien und Anekdoten gemalt trotz der Düsseldorfer Romantiker oder Genremaler. Das Kriterium liegt eben schliefslich doch immer in dem „wie" es geschieht, und sobald ein Bild gut gemalt ist, ist es künstlerisch gleichgültig, was es darstellt, ob eine Novelle oder eine blofse Situation; menschlich ist es das freilich eben nicht.

Man kann sogar behaupten, und das fühlt der Laie vielleicht unbewufst, dafs es schwieriger ist und eine gröfsere künstlerische Selbstzucht verlangt, einen „interessanten" Gegenstand malerisch ebensoweit auszugestalten, als einen uninteressanten, nicht weil das Interesse (des Laien) für den stofflich auch interessanten leichter zu erwerben ist, sondern trotzdem. Der Maler wird sich hier immer wieder fragen müssen, ob er nicht über dem Stofflichen das Malerische vernachlässigt, er wird sich über den Stoff, den er doch vollkommen beherrschen mufs, immer wieder erheben, sich aus ihm heraus versetzen müssen, um nicht in der künstlerischen Ausgestaltung zu wenig zu thun.

In Vautier hat die deutsche Genremalerei den Künstler zu schätzen, dem stofflich die ansprechendsten Motive zu verdanken sind, unter dessen vollendeter und allgemein verständlicher Darstellung die Vollendung der künstlerischen Ausführung nie oder fast nie gelitten hat. Und was ihn von Knaus wesentlich unterscheidet, ist nicht das zuweilen vielleicht geringere technische Raffinement der Ausführung, sondern die gröfsere Freundlichkeit und Gemüthstiefe, nicht nur in der Wahl, sondern vor Allem in der Auffassung seiner Motive, die bei Beiden zuweilen gleichartig sind. Wenn Knaus zuweilen herb wird, die Motive häuft und somit eine zwar stärkere, aber härtere Wirkung ausübt, sucht Vautier durch die Gegensätze die Schärfe des Motivs zu mildern. Was hier das Künstlerischere ist, dürfte schwer zu entscheiden sein.

Je nach der persönlichen Anlage, je nachdem, was der Einzelne im Kunstwerk sucht, sei es eine Befreiung im Sinne des Dramas, das Furcht und Mitleid erregt, sei es im Sinne des freien Lustspiels, das nur ein ästhetisches Wohlbehagen hervorruft, wird hier die Wahl fallen müssen.

Typisch für Beide und als Beispiel für das Gesagte kann das von Beiden ziemlich gleichzeitig gemalte „Leichenbegängnifs" gelten. Bei Knaus ist es Winter, das Local ist ein öder, ärmlicher Bauernhof, der Leidtragende ist ein alter, gebrochener Mann. Die Zuschauer sind nur halb bei der Sache, sie frieren und das ist ihnen unangenehmer, als der Todesfall, wenn es vielleicht auch nur zu wahr ist. Alles ist anders bei Vautiers Bilde „Begräbnifs auf dem Lande". Ein wohlhabendes



BENJAMIN VAUTIER
Im Trauerhause
(Nach dem Stich von Nic. Barthelmefs)

Dorf liegt im Sonnenschein da, die Leidtragenden und die Umstehenden sind soweit ergriffen, als es sich mit ihrem bäuerlichen Anstandsgefühl vereinigen läfst, für die Kinder ist das Ganze ein Schauspiel, das die Langeweile des Tages angenehm unterbricht. Man sieht, keinem von diesen Leuten ist das Herz gebrochen und der Beschauer geht mit dieser Beruhigung von dem Bilde fort, während er für die hoffnungslose und einsame Trauer des Alten, dem sein Letztes gestorben ist, bei Knaus keinen Trost weifs. Ein Bild wie „Hinter den Coulissen“ würde Vautier nie gemalt haben. Diese Nachtseiten des menschlichen Lebens boten ihm keine Motive für seine Kunst, nicht einmal für den „Taschenspieler“ mit seiner Persiflage der bäuerlichen Dummheit findet sich ein Gegenstück bei Vautier, und Rosenberg, der verständnifs- und liebevolle Biograph Vautiers, thut ihm einmal gewifs Unrecht, wenn er in dem harmlosen Bilde „Abgetrumpft“ dem würdigen alten Hausverwalter, dem treuen Diener mehrerer Generationen „ein lüsternes Begehren nach der frischen Jugend“ zuschreibt. Gewifs handelt es sich nur um eine harmlose Neckerei, denn das kleine Wäschermädel schaut doch auch gar nicht sittlich entrüstet, sondern recht vergnügt über ihren eigenen Witz drein.

Selbst wenn Vautier sociale Fragen behandelt, wie in dem Bilde „Vor dem Dorfschulzen“, wo der jüdische Wucherer verklagt wird, hat man doch das Gefühl, dafs sich dank der Weisheit des Dorfoberhauptes noch Alles zum Guten wenden wird, dafs die Tugend sich zu Tisch setzt und das Laster mit einem leichten und heilsamen Vomitiv davon kommt.

Wie sich die Wesensverschiedenheiten der beiden gröfsten Düsseldorfer Genremaler aus der Abstammung, der Erziehung, dem späteren Studiengang, vor Allem aus den Charakterverschiedenheiten bis ins Kleinste erklären und verfolgen liefsen, wäre eine interessante Aufgabe psychologischer Künstlergeschichte, für die hier nicht der Ort ist. Die Hauptsache sagen schliefslich die Bilder, deren verschiedener Charakter bei einzelnen eben angedeutet wurde.

Benjamin Vautier wurde 1829 in Morges am Genfersee geboren. Sein Vater war Pfarramtscandidat und wurde später Pfarrer in Noville. Der junge Mann fand für seine künstlerischen Neigungen nicht gleich Gegenliebe bei seinen Eltern, doch gelang es ihm, als sein Vater nach Frankreich übersiedelte und er gewissermafsen der väterlichen Aufsicht entzogen war, seinen Willen durchzusetzen und sich, zunächst allerdings mit Rücksicht auf den Broterwerb, eine künstlerische Beschäftigung zu suchen. Er konnte in Genf ein Jahr lang Zeichenunterricht nehmen und arbeitete dann zwei Jahre bei einem Emailmaler. Nebenher fand er indessen Zeit, sich weiterzubilden, und schliefslich die Möglichkeit, sich ganz der Kunst zu widmen. Der Genremaler Jacques Alfred van Muyden, dessen Einflufs auf Vautier unverkennbar ist, gab ihm den Rath, zu seiner weiteren Ausbildung nach Düsseldorf zu gehen, und hier trat Vautier im Jahre 1850 ein, um, wohl auch zu seinem Glück, gleich mit Schadow in Collision zu gerathen.

Ein späterer Versuch mit der Akademie vermochte ihn ebensowenig zu befriedigen, und so ging er denn zu dem Einzigen, der in Düsseldorf wirklich geeignet war, sein Lehrer zu werden, zu Jordan, und es vergingen nun unter eifrigen Studien, mehreren Reisen in die Heimath und zuletzt sogar nach Paris, einige Jahre, worauf gleich mit einem der ersten Bilder „In der Kirche“ 1858 ein durchschlagender Erfolg den jungen Mann an die Spitze der jüngeren Düsseldorfer Genremaler stellte, nachdem er schon ein Jahr vorher im Haag eine Auszeichnung davongetragen hatte. Der Kunstverein brachte das Bild des jungen Mannes als Prämienblatt noch vor den „Spielern“ von Knaus.

Merkwürdigerweise wurde in München der Mangel an einem Motiv bei diesem Bilde, das nur in schlichter lebenswahrer Darstellung einen Theil der andächtigen Sänger in der Kirche wiedergiebt, dem Künstler übelgenommen, von anderer Seite wurde er aber schon damals neben Knaus gestellt, der ein durchaus anders geartetes Bild „Die mit Katzen spielende Grisette“ aus Paris geschickt hatte. Ebenso ging es dem nächsten Bilde, einer Scene auf einem Dampfschiff auf dem Genfer See, und es ist merkwürdig genug, dafs Vautier von dem freien Standpunkt, der nur nach dem „Wie“, nicht nach dem „Was“ fragt, scheinbar von der dem Zeitgeschmack folgenden Kritik geleitet, abgegangen ist, denn das folgende Bild „Auction in einem alten Schlosse“ deutet schon den novellistischen Hintergrund an, den Vautier von nun an nicht mehr weggelassen hat. Gleichzeitig mit dieser allerdings vielleicht durchaus naturgemäfsen Wandlung des Inhaltlichen fällt der Wechsel in der Wahl der Umgebung, aus der Vautier seine Motive schöpfte. Vielleicht angeregt durch die Bilder von Knaus, der mit ihm in Paris bekannt geworden war und der fortfuhr, mit seinen Werken auf den deutschen Ausstellungen die gröfsten Erfolge zu erringen, vielleicht auch durch die Dorfgeschichten Auerbachs, die seit ihrem ersten Erscheinen 1843 einen noch immer wachsenden Einflufs auf die Literatur und die Kunst ausübten, wählte Vautier als Studienplatz statt seiner Heimath den Schwarzwald, und hier fand er ein Volksleben, eine Natur und Verhältnisse, die ihm, dem Ausländer, gewissermafsen wahl-

verwandt waren, aus denen er fast ausschliefslich die unendliche Fülle reizender Motive schöpfte, die er in einer überaus fruchtbaren 30jährigen Thätigkeit in zahlreichen Bildern niederlegte.

In seinem Lebensgang, ebenso wie in seiner künstlerischen Entwicklung bildet Vautier insofern auch einen Gegensatz zu Knaus, als ihm die Unrast des Letzteren in Bezug auf die Wahl seines Aufenthaltsortes und der Wechsel seiner künstlerischen Probleme fremd ist. Vautier hat Düsseldorf dauernd nicht mehr verlassen, und in seiner künstlerischen Entwicklung macht sich nach den ersten bedeutenden Werken weder eine Steigerung, noch bis in die letzten Jahre eine Abnahme bemerklich. In seinen Motiven hält er die Grenzen dessen, was seiner gutmüthigen, heitern und harmonischen Natur entspricht, fast ausnahmslos fest. Nur selten schildert er den Menschen in seiner Leidenschaft oder in seinen bösen Instincten, wie in dem „Unterbrochenen Streit", oder in den wenigen Bildern, die sich mit Wucherern und dergleichen dunkeln Ehrenmännern beschäftigen. Auch die „Verhaftung" ist eine Ausnahme in seinem Werk, und selbst sie schildert nur die Wirkung des Ereignisses auf die Zuschauer, nicht das Unerfreuliche selbst. Der Kreis seiner Schilderungen umfafst beinahe das ganze Leben des kleinen Bürgers und Bauern in seinen ernsten, und lieber allerdings noch in seinen heiteren Momenten. Eine besondere Eigenthümlichkeit, die vielleicht auf die Erinnerungen der Kindheit zurückgeht, ist die Vorliebe, mit der Vautier, selbstverständlich ohne die allergeringste confessionelle Färbung, die Beziehungen des Volkes zum Geistlichen, zum Herrn Pfarrer, und gelegentlich auch den Verkehr der Geistlichen untereinander, beim Schachspiel oder dergl. schildert. Daran schliefsen sich die im Bauernleben so wichtigen, aber weniger beliebten Berührungen mit der hohen Obrigkeit, wo dann der Künstler mit einem feinen, aber immer harmlosen Spott nicht zurückhält, der gerade diesen Bildern einen eigenen Reiz giebt, so vor Allem bei dem berühmten „Zweckessen auf dem Lande".



BENJAMIN VAUTIER
Die letzte Fahrt

Dafs das Liebesleben von der Tanzstunde bis zur Hochzeit, von der Werbung bis zur Taufe einen breiten Raum in seinem Werk einnimmt, ist selbstverständlich, und es ist kein geringes Verdienst, dafs Vautier hier im Gegensatz zu nur allzuvielen seiner Nachfolger (freilich auch Vorgänger seit Adams Zeiten) das Süfsliche und Triviale zu vermeiden weifs, sei es, indem er die Töne einer wirklichen tiefen Empfindung anschlägt, sei es, dafs er auch hier jenen feinen, niemals verletzenden Humor walten läfst, der den Beschauer sozusagen in die Lage des überlegenen, aber wohlwollenden und feinsinnigen Beobachters versetzt, ungleich einem allerdings schon wieder überwundenen Theil der modernen Volkskunst, die nur das Zufällige so objectiv wie möglich zu zeichnen versucht und sich jedes künstlerischen selbstthätigen oder selbstdenkenden Einspruches enthält. Die Bilder Vautiers haben in vielfachen Nachbildungen eine Verbreitung erlangt, wie es kaum bei einem anderen der neueren Künstler der Fall ist. Der Kunstverein hat nicht weniger als vier Bilder aus verschiedenen Zeiten in Kupferstich vervielfältigt. Andere Stiche und namentlich Photographien nach den Bildern Vautiers haben die allermeisten derselben zu einem Gemeingut des deutschen Volkes gemacht, so dafs von einer Beschreibung Aller, die ohnehin einen kleinen Band füllen würde, oder auch nur Einzelner, an dieser Stelle abgesehen werden kann. Rosenbergs Monographie beschreibt die hervorragendsten Bilder in angemessener Weise, und gerade für Vautiers Arbeiten gilt, was für jedes Kunstwerk gelten mufs, dafs schliefslich nur das Bild sagen kann, was der Künstler gemeint hat.

Auch Vautier hat merkwürdigerweise eine nennenswerthe Lehrthätigkeit nicht ausgeübt. An der Akademie hielt man zur Zeit noch an dem Schadowschen Princip fest, dafs ein Lehrer für das Genre nicht nöthig sei, denn wer gelernt habe, ein Historienbild zu malen, der könne ein Genrebild ganz von selber machen.

Um eine Privatlehrthätigkeit auszuüben, war Vautier allzusehr mit eigenen Arbeiten beschäftigt, denn seine künstlerische Gewissenhaftigkeit war so grofs, dafs er selbst in der Hochfluth des Kunsthandels in den 70er Jahren, ungleich so manchen anderen Künstlern, niemals ein Bild aus der Hand gab, das er nicht mit der ihm eigenen peinlichen Sorgfalt durchgearbeitet hatte. Aber auch ohne Schule war sein Einflufs auf die Düsseldorfer Genremalerei ein ungeheuerer. Kaum ein Genremaler jener 30 Jahre, in denen Vautier rastlos schaffte, hat sich ihm entziehen können, mochte er nun der älteren Generation angehören, oder der jüngeren, die sich zu einem grofsen Theil geradezu an Vautier gebildet hatte.

So grofs war nämlich sein Einflufs, dafs er gewissermafsen zwei Generationen miteinander verschmolzen hat. Die späteren Bilder der älteren Genremalerei nähern sich nach Motiven wie nach der malerischen Anschauung aufserordentlich denen der um ein Menschenalter oder mehr jüngeren Collegen, und zwar so sehr, dafs ein Unterschied der Schulung fast verschwindet.

Zwischen den Bildern Jordans aus seiner besten Zeit, denen des greisen Fagerlin, die in neueren Tagen gemalt sind, und denen, die etwa der jüngere Nordenberg oder Kirberg, beides Schüler von Wilhelm Sohn, aber ersichtlich von Vautiers Kunst beeinflufst, malen, ist der Unterschied bis auf verhältnifsmäfsig geringfügige Aeufserlichkeiten der Technik und des Costüms ein aufserordentlich geringer, und darin liegt nicht etwa eine Schwäche, sondern ein Beweis für die gesunde volksthümliche Kraft, die ungeachtet mancher schwächlichen Leistungen dem Düsseldorfer Genre innewohnt, ein Beweis aber auch für den Einflufs Vautiers, denn er ist es, der, ohne es zu wollen, den späteren Werken seines Lehrers Jordan sowohl, wie denen der ihm persönlich verhältnifsmäfsig ferner stehenden jüngeren Genremaler die Richtung gegeben hat.

Ihn übertroffen hat Keiner. Mochte der Eine oder Andere eine kräftigere Farbe besitzen, oder in der Charakterisirung einzelner der zuweilen typisch gewordenen Gestalten tiefer gegangen sein, die Gesammtstimmung der Vautierschen Bilder, das eigenthümliche Behagen, das aus ihnen spricht und sich dem Beschauer unwillkürlich mittheilt, war und blieb sein Ateliergeheimnifs.

Von den zahlreichen Genremalern dieser älteren Schule sind Einige noch heute in bewundernswerther Frische künstlerisch thätig. Es ist ihnen vielfach gelungen, ohne ihrer Eigenart untreu zu werden, sich den späteren Bestrebungen mit Erfolg anzuschliefsen. Viele haben neben ihren Genrebildern das Porträt gepflegt, das damals nicht in dem Mafse die Domäne Einzelner war, die sich ihm fast ausschliefslich widmeten, wie dies heute der Fall ist.

An der Spitze steht hier auch zeitlich Hubert Salentin. Er ist schon 1822 in Zülpich geboren und war zuerst Nagelschmied, ehe er in Düsseldorf Schüler von Tidemand wurde. Seine zahlreichen, meist nicht umfangreichen Bilder zeichnen sich durch lebendige Beobachtung, zuweilen scharfe Charakteristik und eine zarte Färbung aus, der es aber, namentlich in gröfseren Bildern, an einer gesunden Natürlichkeit nicht fehlt, wie dies das sonnige Bild „Wallfahrer“ (1866) im Kölner Museum beweist.

Theodor Schüz, der 1900 starb und bis zu seinem Tode fleifsig arbeitete, hat manche Verwandtschaft mit Boettcher, namentlich in seiner Verbindung der Figuren mit der Landschaft, in welcher er Höhen mit weitem Ausblick bevorzugt und mit einer fast beispiellosen Sorgfalt durchführt. Schüz war geborener Württemberger (1830), studirte unter Rustige in Stuttgart, dann in München unter Piloty, wovon allerdings in seiner einfachen Kunst nichts zu merken ist, und kam 1866 nach Düsseldorf. „Mittag in der Ernte“, „Ostergesang“, „Abend auf dem Lande“ sind einige seiner glücklichsten Arbeiten.

Die beiden Genannten waren verhältnifsmäfsig spät, sei es zur Kunst übergegangen, sei es nach Düsseldorf gekommen; der 1829 zu Düsseldorf geborene Friedrich Hiddemann gehört dagegen noch ganz und gar zu der ältesten Generation. Er war bis 1856 Schüler von Hildebrandt und Schadow und malte zuerst eine Scene aus König Lear. Auf ausgedehnten Studienreisen in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland fand er bald das ihm passende Gebiet, das Genre, und hier hat er ziemlich unabhängig verschiedene hervorragende Werke geschaffen, die sich durch treffliche Charakteristik und einen gesunden Humor auszeichnen. Bei seinen Bauernbildern erinnert er zuweilen in der Schärfe der Charakterisirung eher an Knaus, als an Vautier. „Die Flasche Sect“ in der Düsseldorfer Kunsthalle zeigt ihn von seiner besten Seite als humorvollen und selbst satirischen Schilderer. Sein Hauptbild „Preufsische Werber“ 1873 befindet sich in der

Nationalgalerie. Als Zeichner machte er sich einen Namen durch seine Illustrationen zu Reuters „Ut mine Stromtid". Er starb 1892.

Schulz-Briesen, geboren 1831 zu Haus Austel, sollte zuerst Offizier werden, bezog aber 1848 die Akademie in Düsseldorf, wo er Schüler von Karl Sohn und Th. Hildebrandt wurde. Dann studirte er in Antwerpen, Paris und Berlin und eignete sich eine äufserst glänzende Technik an, die ihm später bei seinen eleganten Porträts sehr zu statten kam. Seine Genrebilder suchen meist ernstere Conflicte, so das treffliche Bild „Die Verhaftung" in der Düsseldorfer Kunsthalle, (Motiv aus Rothenburg ob der Tauber), ferner „Verlorene Ehre", „Gefangene Zigeuner" u. a. Er starb 1891.



HUBERT SALENTIN
Waldinneres

Hermann Sondermann kam verhältnifsmäfsig spät nach Düsseldorf. 1832 zu Berlin geboren, malte er dort zuerst Porträts, war dann eine Zeitlang in Antwerpen und Paris und kam Ende der 50er Jahre nach Düsseldorf, wo er sich Jordan anschlofs und ansprechende Genrebilder harmlosen und gemüthlichen Inhalts malte. Er starb 1901.

Vielseitiger ist Ernst Bosch, der als geborener Crefelder (1834) schon 1851 nach Düsseldorf kam und auf der Akademie bei C. F. Sohn, Hildebrandt und Schadow studirte, dann selbständig mit Hiddemann zusammen arbeitete. Er verbindet in seinen genrehaften Darstellungen eine feine Wiedergabe der Landschaft und der Thiere, und hat so auch eine Reihe ansprechender Jagdbilder geschaffen. Dann verdankt ihm das Märchen verschiedene reizvolle Compositionen, so „Rothkäppchen", „Aschenbrödel", „Genovefa", die an die alte Romantik gemahnen. In trefflichen Porträts hat er seine sichere Zeichnung bewährt, wie er denn auch als Illustrator (zu Werthers Leiden) und Radirer eifrig thätig war und ist. Als Vorstand des „Düsseldorfer Künstler-Unterstützungsvereins" hat er auch hier eine eifrige und erfolgreiche Thätigkeit zu verzeichnen.

Auch der gleichalterige Otto Erdmann (1834 in Leipzig geboren) ist noch unermüdlich thätig und widmet dabei einen Theil seiner Zeit der Leitung des „Malkastens", dem er seit Langem bis in die letzte Zeit als Vorstandsmitglied angehört. Er kam erst 1858 nach Düsseldorf, und so nimmt er mit seinen vielfach im Rococo-Costüm gemalten Bildern auch eine Sonderstellung innerhalb der Genremalerei ein. Da seine Bilder vielfach reproducirt wurden, gilt er in weitesten Kreisen als einer der verständnifsvollsten Schilderer des Rococo, ohne dafs er doch diese Zeit anders, als von ihrer harmlosesten Seite zeigt. Nur einmal in seiner „Verhaftung" schlug er einen dramatischen Ton an.

Der älteste Sohn Carl Ferdinand Sohns, Richard, geboren 1834, widmete sich, nachdem er zuerst Schüler von Schadow gewesen war, ebenfalls der Genremalerei, schlofs sich Jordan an und malt — später nicht unbeeinflufst von seinem Vetter Wilhelm Sohn — ansprechende Genrebilder, so 1862 „Einquartierung auf dem Lande", „Der blinde Geiger und sein Kind", „Mutterfreude" u. s. w. Auch er ist noch rüstig thätig und hat sich als Bibliothekar des Malkastens mit dem Architekten Geyer zusammen grofses Verdienst um dieses Institut erworben.



CARL H. HOFF
Die Taufe des Nachgeborenen

Fritz Sonderland, geboren 1836, war der Sohn des Düsseldorfer Genremalers Baptist Sonderland. Er wurde Schüler der Akademie, aber hauptsächlich von Hiddemann. Besonderen Beifall fanden seine Kinderbilder, dann Einzelbilder eleganter Frauenfiguren im Renaissance-Costüm, die sich durch eine zwar etwas süfsliche, aber nicht unangenehme Farbe vielen Beifall erwarben. Er starb 1896.

Der jüngste dieses Kreises — und in seinen Bildern, der Ausführung wie dem Motiv nach, nicht ohne eine gewisse kräftige Note, die vielen seiner Zeitgenossen abgeht — ist Julius Geertz, geboren 1837 in Hamburg. Er war zuerst seit 1857 Schüler von Des Coudres in Karlsruhe, dann von Jordan in Düsseldorf. Seine besten Bilder fallen in die 70er Jahre, so „Der Verbrecher nach der Verurtheilung“, „Der letzte Schmuck“, „Das Mädchen mit dem Vogelnest“. Später war Julius Geertz in Amerika thätig, kehrte aber häufig wieder nach Düsseldorf zurück.

Karl Maria Seyppel mag im Anschlufs an diese Reihe genannt werden, obwohl er als Schüler von Knaus eigentlich einer anderen Generation angehört. Er wurde 1847 in Düsseldorf geboren und reiste studienhalber viel in Westdeutschland umher. Seine meist humoristischen Genrebilder finden vielen Beifall, eine Art Weltruf aber erlangten seine angeblich „ausgegrabenen“ ägyptischen Scherzbücher, die er selbst gezeichnet und gedichtet hatte.

Einen ganz eigenen Weg, der ihm vielleicht durch die Pariser Orientmaler gewiesen worden war, schlug Adolf Seel ein, der, 1829 zu Wiesbaden geboren, von 1844—50 unter Carl Sohn auf der Akademie studirte, dann nach Paris und von da aus nach Italien, besonders Venedig, ging. Schon damals begann seine Vorliebe für Architekturen, die er mit grofsem malerischen Reiz und in feinster Ausführung malte, ohne dabei die reiche figürliche Staffage zu vernachlässigen. Späterhin besuchte er Spanien und den Orient, wo ihm die maurischen und arabischen Bauten reichen Stoff zu farbigen und decorativ wirkenden Bildern gaben. So malte er die reizvolle „Haremscene“ in der Kunsthalle in Düsseldorf, „Arabischer Hof in Kairo“ in der Nationalgalerie, „Löwenhof in der Alhambra“ u. s. w. Auch in Wasserfarben begann er früh orientalische und spanische Architekturen zu malen, wobei er das Material in geistreicher Weise auszunutzen verstand.

Neben Knaus, Vautier und den Genannten, deren Stoffgebiet sich fast ganz auf das heutige Leben beschränkt, entwickelt sich aber seit den 60er Jahren eine zweite Genreschule in Düsseldorf, welche die verschiedensten Elemente in sich vereinigt. Es ist die uralte Costüm-Genremalerei, die, als ein Ueberbleibsel der romantischen Figurenmalerei allen Umwälzungen Trotz bietend, sich mit grofser Zähigkeit in der ganzen Kunst erhalten hatte und in Düsseldorf durch Wilhelm Sohn zu einer ungeahnten Höhe geführt wurde.

Die Verdienste Sohns liegen nach drei Seiten. Die unwichtigste ist die äufserlich am meisten in die Augen fallende, die costümliche oder, wenn man so sagen soll, kulturgeschichtlich-wissenschaftliche. Sohn begnügte sich nämlich nicht damit, aus alten Bildern Costüme zu entnehmen und sie seinen Gestalten umzuhängen, sondern er studirte das ganze Milieu der alten Zeit mit einer Gewissenhaftigkeit, dafs kein Gewandstück, kein Möbel, kein Teppich aus dem Gesammtbilde costümgeschichtlich herausfiel, und wie Alma Tadema für gewisse Perioden des antiken Lebens archäologisch genaue Abbildungen geschaffen hat, so sind die besten Bilder der Sohnschen Schule getreue Wiedergaben einer bestimmten Epoche der niederländischen Renaissance. Wichtiger als dieses culturgeschichtliche Studium ist die Sorgfalt, die von ihm der coloristischen Stimmung zugewandt wurde. Hier wurde der Gipfel jenes Colorismus erreicht, der sich seit der Zeit der älteren Genremaler, Hasenclever an der Spitze, allmählich entwickelt hat. Die Wirkung der verschiedenen Farben zu einander wurde zu einem förmlichen Studium erhoben, das auf dem Wege des Experiments zu möglichster Vollendung gebracht wurde. Das Bild war nicht mehr das Resultat einer rein künstlerischen intuitiven Farbenfreude, sondern der Niederschlag und Extract einer manchmal durch Jahre hindurch fortgesetzten Reihe von Versuchen durch Farben-, Detail- und Gesammtskizzen, in denen zuweilen die Elemente zu einem Dutzend Bildern vereinigt waren. Diese Art zu arbeiten war aber eine zu sehr individuelle, setzte ebensowohl eine eiserne, unermüdliche Geduld, wie ein fortwährendes Verzichtleisten auf das Gefundene voraus, das immer wieder einem zuweilen nur angeblich Besseren geopfert wurde, als dafs sie auf die Dauer viele freiwillige und originelle Anhänger hätte finden können. Sie war auch streng genommen eine unkünstlerische, und so bleibt als letztes und wirklich bedeutendstes Element der Sohnschen Kunst eine höchste Ausbildung des physiognomischen Ausdrucks, wie sie selbst Knaus in Düsseldorf und die alten Genremaler kaum erreicht, letztere jedenfalls auch kaum angestrebt haben, als deren Resultat die eminente Charakterschilderung und Individualisirungskunst des bedeutendsten Sohnschülers Eduard von Gebhardt hervortritt.

Die costümliche Seite der Sohnschen Kunst hatte sich seit Längerem in der Stille schon vorbereitet. Die meisten der älteren Historienmaler hatten unter dem Druck des sich zum Genre neigenden Zeitgeschmacks allmählich auf die grofsen, streng historischen Bilder verzichten müssen. Man warf sogar schon Lessing tadelnd vor, dafs seinen Hufsbildern der grofse historische Stil mangele, dafs er das Genre in die Historie eingeführt, oder die Historie zum Genre erniedrigt habe. Bei Vielen blieb in der That von dem Historischen nur das Costüm übrig und bei diesem war das Historische gröfstentheils auch nicht weit her, da es vielfach von dem gewohnten romantischen Theatercostüm abhängig blieb. Die Zeit der Meininger, welche die Culturgeschichte auch auf das Theater anwandten, war noch nicht gekommen.

Aber die Erleichterungen des Verkehrs machten allmählich ein eingehendes Studium der alten Meister, besonders in den benachbarten Niederlanden, möglich und nothwendig. Anstatt das Costüm der Mode anzupassen, suchte man allmählich einen besonderen Reiz in gröfserer Treue, und Hand in Hand damit gingen auch früh schon Versuche einer Nachahmung und eines genauen Studiums der coloristischen Eigenschaften der Meister, deren Costüm man wählte, so namentlich Terborchs, Metsüs, v. d. Meers, P. de Hoochs u. s. w. Das machte sich, wenn auch noch schwach, schon bei Geselschap bemerklich, bei Camphausens Puritanerbildern und bei manchen Anderen. Besonders arbeitete in diesem Sinne neben Sohn, obwohl ziemlich unabhängig von ihm, noch ein zweiter Künstler, der Sohn künstlerisch vielleicht überragte, ohne dafs er, trotz weit gröfserer Productivität, sich ähnlichen Erfolges rühmen konnte.

Carl Hoff, 1838 in Mannheim geboren, studirte zunächst in Karlsruhe unter Schirmer und des Coudres und kam dann nach Düsseldorf, wo er sich Vautier anschlofs. Dementsprechend entnahm er die Motive seiner ersten Bilder der Gegenwart, um aber dann seit 1865 im Anschlufs an verschiedene Studienreisen sich im Costüm und Charakter der Barockzeit oder des Rococos zu bewegen. Mit Vautier gemein hat Hoff die vornehme Anmuth, die er seinen Gestalten, namentlich den weiblichen, zu verleihen weifs, doch entwickelte er sich nach der coloristischen Seite schon früh kraftvoller und durchaus eigenartig. So waren die „Zigeuner vor dem Ortsvogt", „Der Winkeladvokat" u. a. noch ganz im Sinne Vautiers und vielleicht auch Knaus' empfunden. Mit dem Rococobilde „Auf der Flucht" wandte er sich aber dem eigentlichen coloristischen Costüm-Genre zu, das er nun in einer grofsen Reihe von Bildern zu hoher Vollendung brachte, freilich nicht ohne immer ganz eine gewisse theaterhafte Pose vermeiden zu können. Sein Hauptbild war die 1875 vollendete „Taufe des Nachgeborenen", welches den farbigen Prunk eines reichen Costüms aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts mit einem tiefernsten Stoff zu verbinden strebte. Freilich tritt gerade hier das anekdotenhaft-novellistische Element wieder aufserordentlich stark in den Vordergrund, so dafs das Bild ohne die Unterschrift überhaupt gar nicht verständlich ist.

Mehr einen illustrativen Ton schlägt das nächste, ebenfalls sehr populär gewordene Bild „Des Sohnes letzter Grufs" (1878) an. Ein Soldat in der Tracht des 30jährigen Krieges bringt der Mutter und Schwester eines gefallenen Kameraden die traurige Kunde. Hier macht sich auch die alte Düsseldorfer Sentimentalität wieder geltend, die Vautier bei aller seiner Weichheit doch fast immer sehr wohl zu vermeiden gewufst hat.

Hoff wurde 1878 als Professor nach Karlsruhe berufen, dort schrieb er seine vielgenannte Streitschrift „Künstler und Kunstschreiber", in der er die Rechte des Künstlers zur Kunstkritik und, was jedenfalls anfechtbar ist, dessen Beruf zur Kennerschaft gegenüber dem Kunstgelehrten, dem „Kunstschreiber", vertheidigt. Der zartsinnige Künstler zeigt sich hier als recht scharfen Helden von der Feder. Sonderbarerweise widerspricht das, was er schreibt, eigentlich dem, was er gemalt hat, wenn er gegen die Ideenmalerei, die er doch selbst ausgeübt hat, sich wendet.

Die Bedeutung Wilhelm Sohns als Colorist, um auf diesen zurückzukommen, und seine Stellung innerhalb seiner Zeitgenossen stehen in der neuen Kunstgeschichte wohl einzig da. Ohne selbst mehr wie einige wenige Bilder vollendet zu haben, ist Sohn auf kaum ein einziges Bild, das innerhalb einer gewissen Zeit in Düsseldorf entstand, auf kaum einen einzigen Künstler ganz ohne Einflufs geblieben. Er war zum Rathgeber gewissermafsen prädestinirt und sein eigenes Schaffen hat darunter so sehr gelitten, dafs er die letzten 25 Jahre seines Lebens fast nichts mehr producirt hat. Aber es war keineswegs eine Uebertreibung, wenn er selbst gelegentlich sagte, er habe nicht, wie die Anderen, an einem Bilde zu arbeiten, sondern an einem ganzen Dutzend.

Sein eigenes Werk ist somit bald besprochen. Er war 1830 in Berlin geboren und kam 1847 nach Düsseldorf auf die Akademie, wo er Schüler seines Oheims Carl Ferdinand wurde. Ganz im Sinne der Schule malte er zuerst religiöse Historienbilder, so das grofse „Christus auf dem sturmbewegten Meere", das weder in der stumpfen braunen Farbe, noch in dem conventionellen



WILHELM SOHN
Beim Rechtsanwalt
Nach dem Stich von Ernst Forberg
(Mit Genehmigung des Kunstverlags Gustav Schauer, Berlin)



Ausdruck der Figuren auch nur im geringsten die spätere Entwicklung Sohns vermuthen liefs. Einige andere Bilder ähnlicher Art, z. B. ein unvollendet gebliebener „Bonifacius", folgten, bis das Studium der niederländischen Kleinmeister einen plötzlichen Umschwung hervorbrachte, dem eine Reihe von coloristisch geradezu epochemachenden Bildern entstammte: „Die Gewissensfrage" 1864, „Die verschiedenen Lebenswege" und vor allem sein Hauptbild „Die Consultation beim Rechtsanwalt" 1866. Das letztere Bild wurde für lange Zeit gewissermafsen als der höchste erreichbare Gipfel der Malerei angesehen und es enthält in der That nach jeder Hinsicht die Ingredienzen, aus denen die Genremalerei einige Jahrzehnte hindurch ihre berühmtesten Werke componirte. Zunächst als Stoff eine mehr oder weniger spannende Situation im Stile der damals beliebten Familienromane, die wie in dem vorliegenden Falle nicht einmal klar ausgesprochen ist; an sie anknüpfend die subtilste Seelenmalerei, die über die einfache Physiognomik eines Vautier oder selbst Knaus noch hinausgeht, allerdings gerade auch hier wieder so auf die Spitze getrieben ist, dafs sie mehr eine spannende Erwartung, als ein sofortiges selbstverständliches Erkennen der Situation hervorruft, und damit gerade hier unbewufst einem Realismus huldigt, der künstlerisch vielleicht anfechtbar ist. Im Leben giebt es ohne Zweifel auch Scenen, die aufs höchste dramatisch zugespitzt sind, ohne für den plötzlich hinzutretenden Beschauer sofort verständlich zu sein, ihm vielmehr die Frage „Was ist denn eigentlich los?" auf die Lippen zwingt. Ob es künstlerisch vernünftig ist, solche Scenen ebenso unverständlich zu malen, wie die Wirklichkeit sie gelegentlich zeigt, ist eine andere Frage, die aber Sohn und zahlreichen Autoren ähnlicher Bilder jedenfalls fern gelegen hat.

Bei diesen Bildern ist die Gesammtnovelle Nebensache, aber es bleibt für den Beschauer der aufserkünstlerische jedoch sehr wohl beabsichtigte Reiz, sich in den Charakter jeder einzelnen Figur zu vertiefen, der über die Situation hinaus interessant gestaltet ist, so hier in den des wichtigthuenden Rechtsanwaltes, des neugierig lüsternen Schreibers, dann der sittlich entrüsteten Matrone und des „von den verschiedensten Empfindungen bestürmten" (wie es eben in den Romanen heifst, ohne dafs man deshalb nun weifs, was das für Empfindungen sind) bescheiden vor sich hinblickenden jungen Mädchens.

Das Costüm und das Interieur ist mit der gröfsten culturgeschichtlichen Genauigkeit nach Bildern der dargestellten Zeit studirt, das Colorit mit einer Feinheit gestimmt, die eben auch nur das Resultat einer vollständigen Vertiefung in die Werke der alten Genremaler sein konnte und einer vorläufig rein empirisch gewonnenen Kenntnifs von den coloristischen Gesetzen, nach welchen die alten Meister ihre Wirkungen erreichten.

Seit der Vollendung dieses Bildes hat Sohn neben einigen kleinen Arbeiten und einigen Porträts, von denen namentlich das einer jungen Aristokratin ein Muster eleganter Repräsentationsmalerei war, fast 30 Jahre lang an einem Bilde gemalt, das für die Nationalgalerie bestimmt war und die „Abendmahlsfeier einer Sterbenden in einem protestantischen Patrizierhause des XVII. Jahrhunderts" darstellte. Das Bild ist unvollendet geblieben, zeigt aber eine noch gröfsere Steigerung der genannten Momente und erreicht namentlich in dem Gesichtsausdruck eines kleinen Mädchens eine geradezu klassische Höhe.

Aber Sohn war damals schon so sehr durch seine Lehrthätigkeit in Anspruch genommen, dafs ihm nicht sowohl die Zeit, als vielmehr die künstlerische Concentration fehlte, um das grofsartig angelegte Bild zu vollenden. Ein Gehirnleiden, das vielleicht in ursächlichem Zusammenhang stand mit seinem fabelhaften Gedächtnifs und seiner Fähigkeit, förmlich aus sich heraus zu gehen und die Arbeit und die künstlerischen Gedankengänge zahlreicher Schüler und Kollegen, wie seine eigenen zu verfolgen, lähmte seine Kraft schliefslich vollständig. Er starb 1899 im März, nachdem er seit dem Jahre 1874 als Professor eine Meisterklasse an der Akademie geleitet hatte. Seine Lehrthätigkeit und sein Einflufs reichen aber in viel frühere Zeit zurück, wie ihm auch die Professur schon 1867 nach dem Tode seines Oheims angeboten worden war. Neben seiner akademischen Klasse hat er noch eine stark besuchte Damenschule geleitet.

Der Hauptgrund dieser eigenthümlichen künstlerischen und Lehr-Thätigkeit, die mehr eine reproducirende als eine productive war, ist aus einer ganz einzig dastehenden Aufnahmefähigkeit und einem geradezu wunderbaren Auffassungsvermögen zu erklären. Diese Eigenschaften befähigten W. Sohn, Alles was er bei den älteren Meistern fand, Alles aber auch, was damals in München oder Paris an neuen Moden oder Richtungen aufkam, in sich aufzunehmen, das Beste daraus zu erkennen und zu seinen Zwecken zu verarbeiten. Sein kolossales Gedächtnifs hielt alle diese Dinge fest und wurde so im Laufe der Jahre gewissermafsen ein Compendium alles dessen, was auf gewissen Gebieten der Malerei, namentlich nach der coloristischen Seite hin, jemals bis

in die Gegenwart geleistet worden war. Dieses Gedächtnifs, das positive Wissen, wie dieser oder jener Künstler dies oder jenes auf irgend einem Bilde einmal gemacht hatte, ein dabei aufs höchste gesteigertes eigenes Farbengefühl, liefsen Sohn mit absoluter Sicherheit erkennen und entscheiden, was in irgend einem Bilde an irgend einer Stelle für eine Farbe oder für Ton angewandt werden müsse, um jene blendende, farbige und dabei harmonische Wirkung zu erreichen, für die man damals den Namen „Bouquet" erfand. Und so konnte es kommen, dafs bald überhaupt kein Bild innerhalb des Kreises der jungen Maler vollendet wurde, dessen coloristische Lösungen Sohn nicht angegeben hatte oder zu dem er nicht gerathen und durch seinen Rath gewissermafsen das Placet gegeben hatte. Der Ruf dieses übrigens fälschlich sogenannten Lehrtalentes hatte sich schon früh verbreitet, sogar schon zu einer Zeit, als Sohn sein coloristische Begabung selbst noch nicht entdeckt hatte. Sonderbarerweise war es ein Carton zu einem „Barbarossa im Kyffhäuser" gewesen, der ihn zuerst berühmt gemacht und ihm die ersten Schüler, vor allen Albert Baur, zugeführt hatte.

Sohns Eintritt in die Akademie schien für dieses Institut den Anfang einer neuen Epoche zu bedeuten. Der grofse und dauernde Aufschwung, den die Akademie in der That sehr bald nahm, ist aber nicht Sohn allein zu verdanken, denn, und das ist die Kehrseite der Medaille, die Thätigkeit Sohns, der im Anfang ja allerdings die Düsseldorfer Genremalerei einen bedeutenden Fortschritt und eine Reihe neuer Gesichtspunkte, die Ausbildung einiger wirklich bedeutenden Künstler verdankte, nahm sehr bald einen einseitigen Charakter an. Je mehr Sohn wufste, je sicherer er auf Grund der Erkenntnifs der Principien der alten Meister ihre Bildwirkung zu erzielen, diese auch bei neu zu malenden Bildern zu berechnen, zu bestimmen und anzugeben verstand, um so unselbständiger mufsten seine Schüler werden. Je berühmter die Bilder seiner Schule wurden, um so gröfser war die Verführung bei seinen Schülern zu einer weniger originellen, weniger tiefen und immer mehr receptmäfsig werdenden Ausführung. Man fing an, wozu ja eine coloristische Richtung ohnehin neigt, auf die Aeufserlichkeiten allzuviel Werth zu legen, an ihnen hängen zu bleiben. Und wie aus der Historie das Genrebild geworden war, so wurde allmählich aus dem Genrebild sozusagen ein Stillleben, ein Stillleben mit Menschen allerdings, die aber nur mehr die Träger prächtiger Stoffe, Puppen innerhalb einer eminent fein gestimmten Umgebung voll schöner, absolut echter Geräthe, aber mit immer geringer werdendem Intellect waren. Was sich lernen liefs, wurde eben gelernt und gemalt, Interieurs und Costüme, Culturgeschichte und Tonwirkung, aber das, was Sohns höchste künstlerischen Errungenschaften waren, die Erkenntnifs der geschlossenen coloristischen Bildwirkung und die Wiedergabe des seelischen Ausdrucks, die eben beide eine wirkliche hervorragende künstlerische Individualität verlangten, das ging in diesem hohen Mafse eigentlich nur auf einen einzigen der Sohnschüler über, bezw. wurde von ihm weiter entwickelt. Dieser Schüler, Ed. v. Gebhardt, sollte späterhin denn auch in der Entwicklung der Düsseldorfer Kunst seine besondere Stellung einnehmen. So manche von den späteren Sohnschülern aber blieben in den genannten Dingen, die schliefslich doch nur Aeufserlichkeiten sind, hängen. Der Gobelin, die Ledertapete und die Mandoline waren so gewissermafsen schliefslich die Erkennungszeichen dieses Genres, das ebenso schnell und plötzlich abgewirthschaftet hatte, als es glänzend und nicht ohne Prätensionen aufgetaucht war.

Im Anfang freilich, etwa seit dem Ende der 60er Jahre, war der Aufschwung, den die Malerei durch Sohn und die Seinen nahm, schon nach ihrer technischen Seite hin ein aufserordentlicher; eine grofse Zahl von Sohnschülern brachte gleich in ihren ersten Bildern Werke ersten Ranges und in Beziehung auf diese Erfolge schien die Zeit der alten Schadowschule wiederzukehren. Die Mehrzahl dieser Künstler hat sich auch dauernd eine hervorragende und geachtete Stellung in der neueren Genremalerei gesichert.

Nicht unbetheiligt an der coloristischen Entwicklung, die schon mit Knaus begonnen hatte, war ein Künstler, der zwar zu kurz in Düsseldorf geweilt hat, um hier grofsen Einflufs zu gewinnen, der aber doch an dieser Stelle nicht übergangen werden darf, weil sein Weltruf mit seinem ersten gröfseren Bilde begann, das er in Düsseldorf gemalt hat, und zwar unter deutlichem Einflufs von Knaus und Vautier. Es ist dies der Ungar Michael Lieb, nach seinem Geburtsort Muncacsy genannt. 1846 geboren, war er erst Schreiner, dann Decorationsmaler gewesen, bis er in Pest und München sich der Kunst widmen konnte. Schon in München malte er einige Bilder, aber erst mit „den letzten Tagen eines Verurtheilten", die 1869 in Düsseldorf entstanden, errang er den ersten durchschlagenden Erfolg. In der Schärfe der Charakteristik erreicht er Knaus hier vollkommen, in der Wucht des Colorits, das allerdings fast ganz aus tiefem Schwarz herausgeholt ist, übertrifft er Alles, was damals gemalt wurde. Muncacsys weitere Laufbahn, die 1900 ein so



MICHAEL MUNKACSY
Die letzten Tage des Verurtheilten
(Mit Genehmigung von Charles Sedlmeyer in Paris)



tragisches Ende nahm, gehört der allgemeinen Kunstgeschichte an. Er ging nach dem Kriege 1870/71 nach Paris, aber der Eindruck, den sein erstes Bild in Düsseldorf machte, ist heute noch unvergessen.

Verschiedene Maler schlossen sich, ähnlich wie Hoff, ohne direct Schüler von Sohn gewesen zu sein, doch seiner coloristischen Richtung an und vermitteln den Uebergang von dem Meister zu seinen Schülern. Einer der vielseitigsten von ihnen ist Jacobus Leisten, der 1845 zu Düsseldorf geboren wurde, 1861—63 die Akademie und das Atelier des Bildhauers Reifs besuchte und 1864 die Malerei begann. Von 1869—73 lebte er in München und liefs sich dann dauernd in Düsseldorf nieder. Er theilt mit der Sohnschule das glänzende Colorit, die Vorliebe für historische Begebenheiten und reiche Costüme, aber seine Vielseitigkeit liefs es bei diesen Dingen nicht bewenden. Mit ebenso grofsem Glück, wie das historische Costümgenre, behandelt er das Bauernleben in meist dramatischen, tiefempfundenen Motiven, und das moderne Genre in zuweilen humoristischen Momenten.

Der Schweizer Hans Bachmann, geboren 1852 in Winikon (Kanton Luzern), war Schüler von Ed. von Gebhardt, dann von Carl Hoff, aber seine Bilder aus dem Bauernleben seiner Heimath weisen ihn der durch Knaus und Vautier auf die höchste Höhe gebrachten Volksmalerei zu. „Begräbnisse in den Alpen“ malte er mehrfach, dann aber auch heitere und gemüthvolle Scenen aus dem Volksleben. Bachmann hat Düsseldorf seit einigen Jahren wieder verlassen und ist in seine Heimath zurückgekehrt.



CARL MÜCKE
Holländisches Genrebild

Der geistreiche te Peerdt (geboren 1852 zu Tecklenburg), der einige vortreffliche Genrebilder in Düsseldorf gemalt hat, war lange von Düsseldorf abwesend und scheint auch nach seiner Rückkehr nicht mehr an die Oeffentlichkeit zu treten. Als Schriftsteller bethätigte er sich in dem kleinen Buche „Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit“.

Auch Max Volkhart, geboren 1848 als Sohn des Malers Wilhelm Volkhart, bearbeitet mit Vorliebe das Costümgenre, dem er gelegentlich, namentlich im Anfang, einen historischen Charakter zu geben wufste; er studirte auf der Akademie bei Ed. v. Gebhardt, ging nach Belgien, Holland und Italien und blieb seit 1879 dauernd in Düsseldorf. Aus den Erinnerungen des Krieges, den er mitmachte, entstand 1872 eines der ersten Bilder, „Die Verbandstube in Gravelotte“, das Kaiser Wilhelm I. erwarb. Es folgten dann die meist heiteren, zuweilen leicht humorvoll gefärbten Bilder: „Stadtbleiche“ 1873, „Viel Lärm um Nichts“, „Nach der Sitzung“ und viele andere, die sich alle durch feinen Farbensinn und eine gewissenhafte Ausführung auszeichnen. In den letzten Jahren hat Volkhart auch eine Reihe bemerkenswerther Porträts in einer eigenartigen bildmäfsigen Auffassung, die an die bekannten beiden Knausporträts in der Nationalgalerie erinnern, gemalt. So vor Allem das seines Collegen Oeder, ferner eines bekannten Kunsthändlers und mehrere andere. Als einer der Führer der Secession hat Volkhart in den letzten Jahren eine rege Thätigkeit entwickelt, obwohl seine Kunst den modernen Bestrebungen nicht eigentlich entspricht.



OTTO KIRBERG
Familienfest

Einer der Ersten, die sich neben den besonders zu behandelnden A. Baur und Ed. von Gebhardt an W. Sohn als Schüler anschlossen, war Carl Mücke, der Sohn des Historienmalers Heinrich Mücke. Er war 1847 geboren, besuchte von 1864—70 die Akademie und wurde dann Privatschüler von W. Sohn; bis 1873 machte er Studienreisen in Holland, und dieses Land, dem die Düsseldorfer Genremalerei fast mehr Motive verdankt, als die holländische selbst, blieb auch für C. Mücke das bevorzugte Gebiet, aus dem er seine meist freundlichen und anmuthigen Familienbilder entnahm. Von seinen Bildern, die fast in allen Galerien zu finden sind, seien genannt: „Die kleine Pepita", „Schmeichelkätzchen", „Spielereien", „Sonntagmorgen", „Am Heerd", „Glückliche Reise", „Mutterglück" u. s. w.

Holländische Motive, im Anfang auch solche dramatischer Natur, malt auch Otto Karl Kirberg, der, 1850 in Elberfeld geboren, mit 19 Jahren die Akademie bezog, nach überstandenem Feldzug bei Sohn eintrat und auch eine Zeitlang in Holland lebte und studirte. Bis 1890 war er in Düsseldorf ansässig, siedelte dann nach München über, um aber nach einigen Jahren wieder nach Düsseldorf zurückzukehren. Gleich sein erstes Bild „Opfer der See" 1879 (ein ertrunkener Seemann wird in sein Haus gebracht) machte aufserordentliches Aufsehen und trug nicht wenig zum Ruhm der Schule bei. Die Nationalgalerie erwarb es, und hier giebt es Gelegenheit zu interessanten Vergleichen mit dem fast 40 Jahre früher gemalten Bilde von Ritter, das dasselbe Motiv behandelt. Rasch folgten gröfsere und kleinere holländische Bilder, so „Holländische Kirmes", „Holländisches Liebespaar" und andere, die Kirbergs Stellung befestigten.

Einer der originellsten und stärksten Sohnschüler, überhaupt einer der hervorragendsten deutschen Genremaler war Christian Louis Bokelmann, geboren 1844 in St. Jürgen bei Bremen, gestorben 1894 in Berlin als Professor der Akademie. Freilich hatte bei ihm das fast sprichwörtliche Glück der Sohnschüler lange auf sich warten lassen, weil er einer der wenigen war, die nicht nur über den immerhin engen Rahmen der Schule, sondern auch den der ganzen Düsseldorfer Malerei früh hinausgingen. Eine Herbheit und Kraft, die man damals noch weniger als jetzt hier vertragen konnte, verhinderte den Erfolg bei seinen Bildern, die erst zur Zeit des energischen Naturstudiums anfingen geschätzt zu werden. Verkannt und verbittert, hatte sich Bokelmann in Düsseldorf von der Oeffentlichkeit fast ganz zurückgezogen, und als ihn endlich eine Berufung nach Karlsruhe und später nach Berlin aus der für ihn zu enge gewordenen Umgebung heraushob, da ereilte ihn, als er einen ihm zum 50. Geburtstag von seinen Schülern gewidmeten Lorbeerkranz aufhängen wollte, nach einem unglücklichen Sturz von der Leiter, der Tod.

Bokelmann war einer der Wenigen, die schon früh die schulmäfsige Bildwirkung, den berühmten altmeisterlichen Ton, energischen Natur- und Freilichtstudien opferten. Er machte eine ähnliche coloristische Wandlung durch, wie die jüngere Münchener Schule, indem er von der süfslichen Farbe in ein schwärzliches Braun eintrat, vielleicht beeinflufst von Muncacsy, den er, als er 1868 nach Düsseldorf gekommen war, noch gerade bei seinem ersten Triumph gesehen hatte. Dann aber begann er an der Hand von meist im Norden, in Friesland, an der See gemalten Naturstudien seine energische Freilichtbehandlung, die sich in dem vortrefflichen Bilde „Nordfriesisches Begräbnifs" (Kunsthalle Düsseldorf) zu vollendeter Wirkung erhebt, während sie in den Porträts manchmal fast zu schroff erscheint. Auch in seinen Motiven zeigt sich Bokelmann schon früh als ganz Moderner. Mit sicherem Blick und ohne Sentimentalität greift er die ernsten Seiten des Volkslebens heraus. „Der Zusammenbruch einer Volksbank" illustrirt einen Vorgang, wie er nach der Zeit des Gründungsschwindels nur zu häufig war. „Die Testamentsabfassung", „Die Testamentseröffnung" führen in die Familie, aber nicht mit der humoristischen Harmlosigkeit des Mutterglückmalers, sondern mit dem scharfen Blick des Psychologen, der die Erbärmlichkeit des Reichthums durch den Flitter erkennt und erfafst hat. „Die letzten Augenblicke eines Wahlkampfes" behandeln wieder ein allgemein sociales Ereignifs. „Verhaftung", „Abschied", „Ein Wanderlager vor Weihnachten", „Der Auswanderer", „Spielbank", „Dorfbrand" sind einige Titel seiner späteren, stets charaktervollen und bedeutenden Bilder.

Eine ähnliche Natur wie Bokelmann, wenn auch jünger und weicher, auch seit einer bestimmten Zeit nicht ohne eine gewisse Hinneigung zum Mystischen, ist Ferdinand Brütt, der leider auch seit einigen Jahren Düsseldorf verlassen hat, wie nur allzuviele gerade der hoffnungsvollsten Künstler, deren Werk nun dem Ruhme anderer Kunststädte zu gute kommt, die aber, sei es nach ihrer Ausbildung, sei es nach ihrem ganzen Wesen, durchaus zu Düsseldorf gehören. Er wurde 1849 in Hamburg geboren, studirte in Weimar unter Pauwels und Gussow, dessen glatte Malweise er aber keineswegs annahm, und liefs sich 1876 in Düsseldorf nieder, wo er, ohne

18*

gerade Schüler von Sohn zu sein, doch von dessen Genreschule nicht unbeeinflufst blieb. Auch er wird durch die socialen Fragen angeregt, der Gerichtssaal giebt ihm Motive zu ergreifenden und namentlich malerisch hervorragenden Bildern. So die hervorragende „Verurtheilung“ in der Düsseldorfer Kunsthalle, „Freigesprochen“, „Der Besuch im Kerker“ u. s. w. Vorher hatten ihm die Ereignisse der Kriegsjahre zu einem lebendigen Bilde „Die ersten Nachrichten der französischen Kriegserklärung“ Anlafs gegeben. Seinen scharfen Blick für das Leben und Treiben der Grofsstadt bewährte er in dem trefflichen Bahnhofsbild, auf dem er verschiedene Porträts anbrachte, wie er denn auch als Bildnismaler Hervorragendes leistet. In die Mitte der 90er Jahre fällt sein Uebergang auf ein mystisch-religiöses Gebiet, dem das eigenthümliche, vorzüglich gemalte, lebendige und packende, wenn auch in der Vermischung socialer und religiöser Andeutungen nicht gerade leicht verständliche Bild: „Was toben die Heiden“ u. s. w., 1894, entstammt. Eine Christusgestalt, die er für die geschmacklose Christusporträtconcurrenz eines Unternehmers 1898 malte, und die den Heiland als Tröster der Kranken darstellt, gehörte zu dem Besten in dieser im übrigen ziemlich unerfreulichen Sammlung. Bald darauf siedelte Brütt nach Cronberg im Taunus über und Düsseldorf verlor in ihm einen seiner charaktervollsten Künstler auf dem Gebiet des modernen Genres.

Von allen älteren Sohnschülern seinem Lehrer am nächsten steht vielleicht Carl Sohn. Bei Carl Sohn ist diese Verwandtschaft auch nicht blofs eine künstlerische, da er der zweite Sohn des Professors Carl Ferdinand, also der jüngere Bruder Richards und der Vetter und Schwager seines Lehrers Wilhelm ist. Er wurde 1845 in Düsseldorf geboren und schlofs sich bald der Schule seines Vetters an, dessen elegante und geschmackvolle Coloristik er sich in hervorragendem Mafse aneignete, ihn an Productivität bei weitem übertreffend. Er bevorzugt wie jener das reiche Costüm der Renaissance und schuf eine Reihe ansprechender und glänzend gemalter Genrebilder. Seine graziöse Auffassung weiblicher Gestalten bewies früh seinen Beruf als erfolgreichen Schöpfer zahlreicher eleganter Damenbildnisse.

Carl Sohn ist mit der einzigen Tochter des grofsen Alfred Rethel verheirathet, und dieser Ehe entstammen drei Söhne, die, alle Maler, unter dem Namen Sohn-Rethel die bekannte Künstlerfamilie nunmehr in der dritten Generation fortführen.

Auch ein Historienmaler gröfseren Stils ist aus der akademischen Schule von Gebhardt und Sohn hervorgegangen, Fritz Neuhaus, der 1852 in Elberfeld geboren wurde und von 1873—1880 die Akademie besuchte.

Einer der ältesten akademischen Schüler von W. Sohn, hat sich Neuhaus doch bald von der eigentlichen Schulmalerei frei gemacht, und seine erste gröfsere Arbeit zeigt in ihrer herben Lebendigkeit viel eher den Einflufs von Ed. v. Gebhardt, dessen Malklasse er, wie die meisten Sohnschüler, besucht hatte. Das wirkungsvolle Bild, 1879 vollendet, und eine blutige Scene aus dem Bauernkrieg, nämlich „Die Ermordung des Grafen Helfenstein“ darstellend, wurde vom Kunstverein für die Galerie der Kunsthalle in Düsseldorf erworben und machte ein grofses und berechtigtes Aufsehen. Vorher hatte Neuhaus ein mehr genrehaftes Motiv gemalt „Aschermittwoch-Morgen“, das der Barmer Kunstverein erwarb. Ebenso lebendig und kraftvoll in der Wirkung waren die nächsten grofsen Arbeiten des jungen Künstlers, die ihn als berufenen Historienmaler zeigen, so 1880 das mehr genrehafte Bild „Des Prinzen erster Ritt“, dann 1882 das grofse und figurenreiche, höchst lebendige Bild „König Friedrich Wilhelm I. von Preufsen begegnet einem Zug Salzburger Emigranten“, das die Verbindung für historische Kunst bestellt hatte und dem Kölner Museum überwies. „Der grofse Kurfürst im Haag“ 1884 stellt die Scene dar, wie der junge Prinz in üble Gesellschaft gerathen war und sich ihrer energisch erwehrt. Es folgten der wieder genrehafte „junge Despot“ 1886, „Der barmherzige Samariter“ 1887, und 1891 „Marschall Vorwärts“. Kurz vorher hatte Neuhaus sich auch der Wandmalerei zugewandt. Im Jahre 1890 betheiligte er sich an der Ausmalung des Düsseldorfer Rathhaussaales, zu deren Kosten auch der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen beigesteuert hatte. Neuhaus fiel die eine Schmalwand zu und er malte auf ihr das grofse und wirkungsvolle Bild „Festspiel vor Kaiser Wilhelm I. im Malkasten am 6. September 1877“. Mit grofsem Geschick überwand er die Schwierigkeit, eine zuschauende Versammlung und eine Bühne mit der auf ihr befindlichen Scenerie darzustellen.

Ein gröfserer Auftrag beschäftigte den Künstler, der seit 1884 als Lehrer für figurales Zeichnen und Malen an der Kunstgewerbeschule eine umfassende Lehrthätigkeit ausübt, während der letzten Jahre, nämlich die Ausmalung des Stadtrathssaales in Bochum. Das erste dieser Bilder „Bergbau und Industrie huldigen dem Deutschen Kaiser“ wurde im Auftrage des Kunstvereins für die

C. L. BOKELMANN
Nordfriesisches Begräbnifs





FERDINAND BRÜTT
Freigesprochen

Rheinlande und Westfalen ausgeführt, die anderen bestellte später die Stadt, wiederum ein Beweis, von wie grofsem Werth die erste künstlerische Anregung ist.

Von diesen Bildern ist eines decorativ-allegorischer Natur: „Wahrheit, Kraft und Recht", die in einer gemalten Nische sich über dem Stuhl des Rathsvorsitzenden befinden; die beiden anderen zu beiden Seiten aber enthalten historische Motive, nämlich „Engelbert von der Mark verleiht auf Schlofs Blankenstein an der Ruhr den Bochumern das Stadtrecht" und „Vehmgericht vor Bochum".

Auch Eduard Massau, geboren 1860 in Düsseldorf, begann mit ausgesprochen historischen und sogar monumental gedachten Arbeiten, um dann später erst zu dem eigentlichen Costüm-Genre, das er in der bekannten Weise mit Erfolg behandelt, überzugehen. Seine erste Arbeit, die er noch als Akademieschüler vollendete, war ein Deckenbild mit Putten und allegorischen Figuren in einem Kölner Privathause, das er schon 1883 vollendete und an das sich bald ein Cyklus aus der Localgeschichte anschlofs, der in mehreren ebenfalls decorativ und monumental gehaltenen Bildern für das Speisezimmer eines Düsseldorfer Privathauses ausgeführt wurde.

Das reizvolle und merkwürdigerweise wenig behandelte Motiv war der Geschichte der Jacobe von Baden entnommen. „Hochzeit und Trauung der unglücklichen Prinzessin mit dem letzten blödsinnigen Clever Herzog", dann „Die Erscheinung der Ermordeten" gaben Gelegenheit einerseits zu farbig-fröhlichen Effecten, andererseits zu einer fast an das Grausige streifenden Darstellung des Gespenstes. Die Ausmalung eines Rococozimmers schlofs diese Thätigkeit Massaus ab, der sich nun ganz dem Staffeleibilde widmete und theils religiöse, theils heitere Stoffe aus früheren Zeiten, bei denen das Costüm ihn reizte, ausführte, wie auch zahlreiche Porträts malte.

Den beiden Vorgenannten in ihren historischen Neigungen verwandt ist Hermann Grimm, der 1860 in Hamburg geboren wurde und, nachdem er zuerst die Holzbildhauerei erlernt und in den Abendstunden die Kunstgewerbeschule in Hamburg besucht hatte, 1881 zur Akademie nach Düsseldorf kam, wo er nach Absolvirung der unteren Klassen nacheinander Meisterschüler von Ed. v. Gebhardt, W. Sohn und P. Janfsen wurde. Sohn glaubt er selbst am meisten zu verdanken, und seine Freude an Costümen, an reichen Interieurs, vor Allem an einer bis ins Kleinste gehenden sorgfältigen Durchführung entspricht ja auch am meisten den Sohnschen Einflüssen. Sein erstes Bild war „Der Satteltrunk" 1893, nach einem Motiv aus dem Hof des Musée Plantin in Antwerpen. Es folgte „Der Contretanz", der sich durch feine Gesammtwirkung auszeichnete, und 1897 das grofse figurenreiche Bild „Begegnung der Margarethe von Parma mit fliehenden calvinischen Niederländern im Jahre 1567", das unter Peter Janfsen vollendet wurde und mit gröfster Sorgsamkeit in der Behandlung des Details eine grofse und farbige Wirkung verbindet. Zuletzt entstand 1899 das im Biedermannscostüm gehaltene kleine Bild „St. Martinsabend im alten Düsseldorf". Grimm ist seit einigen Jahren Assistent am Kupferstichkabinet der Akademie.

Einer der begabtesten Sohnschüler und ein berufener Schilderer des Volkslebens war der leider zu früh verstorbene Aloys Fellmann, geboren 1855 zu Oberkirch im Canton Luzern, gestorben 1892. Er hat nicht viele Bilder geschaffen, da er an seinen meist figurenreichen Compositionen lange und eingehend zu arbeiten pflegte. Dabei waren sie aber nach allen Richtungen in einer Solidität durchgearbeitet, wie sie eines der hervorragendsten Kennzeichen der älteren Sohnschule war. Fellmann war auch einer der Wenigen, die schon früh anfingen, ihre Bilder im Freien zu malen; das trug ihm dann aber freilich den Vorwurf ein, dafs sein Colorit hart und trocken sei, während es doch nur der Freilichtwirkung entsprach. Schon sein erstes Bild „Begräbnifs im Canton Luzern", 1884, machte grofses Aufsehen, noch mehr das „Gelübde eines Benedictinermönches", das mit der ganzen Freude an dem kirchlichen Prunk, den farbigen Gewändern und der feierlichen Gesammtstimmung der Ceremonie gemalt war. Ein drittes figurenreiches grofses Bild „Osterfest im Canton Luzern" blieb unvollendet.

Ebenfalls vor der Zeit in jugendlichem Alter starb der hochbegabte Süerdick, dann H. Mosler-Pallenberg, dessen grofses Bild „Resignation" eine Zierde des Kölner Museums bildet. Er hat aufserdem zahlreiche in Farbe und Auffassung hervorragende Porträts gemalt.

Noch zwei andere talentvolle Künstler gingen vor der Zeit der Kunst verloren, da sie, wenn auch vielleicht nicht gestorben sind, so doch verschollen scheinen. Sie müssen hier genannt werden, da ein grofses, freilich auch viel angefochtenes Werk ihrer Hand in Düsseldorf in den Deckenbildern des Stadttheaters erhalten geblieben ist, das sie noch als akademische Schüler ausführten. Der innere Kreis, ein Fest von Wassergöttern, „Hochzeit der Amphitrite", im Stile der italienischen Hochrenaissance und an Giulio Romano erinnernd, stammt von Horace

CARL SOHN

Ein alter Hochzeitsbrauch

(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

de Saussure, die eigenartige Bemalung der Voute mit Putten als Monatsrepräsentanten ist von Peter von Krafft, der allerdings hauptsächlich Gebhardtschüler war.

Durchaus modern in seiner coloristischen Auffassung, aber auch in der Wahl der Motive ist der in Philadelphia 1859 geborene Frederik Vezin, der, nachdem er sich zuerst technischen und bergbaulichen Studien gewidmet hatte, 1876 die Düsseldorfer Akademie bezog und hier zuletzt Schüler von W. Sohn (bis 1885) wurde. Seine ersten Arbeiten waren einige höchst lebendige Sportbilder: „Boston athletic Club“ und „Ruderregatta auf der Themse“ 1844, „Hamburger Ruderregatta“ 1887, die auch grofses landschaftliches Verständnifs verriethen. 1886 entstand das farbige und inhaltlich interessante Bild „Ein Handel“, eine pikant gemalte Haremscene. In der Folge malte Vezin vielfach lebensvolle Porträts (wie, nebenbei gesagt, fast alle der jüngeren und auch älteren Figurenmaler diesen immerhin lucrativen Kunstzweig mit mehr oder weniger künstlerischem Erfolg pflegen), dazwischen Landschaften, die er mit Costümfiguren reizvoll staffirt, und Genrebilder. Auch als Radirer leistete er Gutes.

Drei sehr erfolgreiche Schüler der Sohnschule müssen nun leider wieder, als aus der Düsseldorfer Kunst ausgeschieden, wenigstens erwähnt werden, wenn sie glücklicherweise auch noch zu den Lebenden gehören und anderwärts rüstig weiter schaffen. Sie haben, nachdem sie hier ihre Studien beendet und die ersten Bilder gemalt haben, Düsseldorf verlassen und sind nach Berlin übergesiedelt, wo sie zum Theil hervorragende Stellungen in der dortigen Künstlerwelt einnehmen. Dieser allzuhäufige Wegzug trefflicher Künstler, und es wird noch von mehreren die Rede sein, die nach absolvirtem Akademiestudium und nach Erringung der ersten Lorbeeren Düsseldorf verlassen, nicht etwa immer, um ehrenvollen Berufungen zu folgen, sondern weil sie anderwärts ein günstigeres Feld für ihre Thätigkeit, ein besseres Verständnifs beim Publikum und in der Presse, deren Urtheil in den letzten 20 Jahren zuweilen leider eine verhängnifsvolle Rolle spielt, zu finden hoffen, ist eines der bedenklichsten Symptome in der Entwicklung der neueren Düsseldorfer Kunst, um so mehr, als es bis in die letzte Zeit sich nur allzuhäufig wiederholt.

Möge es nicht dahin kommen, dafs das ständige erfreuliche Wachsen der Stadt dem Künstler die Luft und den Boden beengt, möge im Gegentheil die Kunst in der grofsen Industriestadt recht bald wieder dieselbe ehrenvolle Stellung einnehmen, die sie einst in dem kleinen Beamtenstädtchen eingenommen hatte und die ihr gebührt.

Einer der am meisten von Glück Begünstigten ist Hugo Vogel. Er war 1855 zu Magdeburg geboren, kam 1875 nach Düsseldorf und wurde bald Schüler von Gebhardt und Sohn. Bei Letzterem malte er „Die Predigt auf der Wartburg“, die ihm gleich die kleine goldene Medaille einbrachte. Vogel tritt insofern aus dem Rahmen der Sohnschule heraus, als er im Anfang sich hauptsächlich der Historienmalerei widmete, in der Folge Genre und Porträts in ganz modernem und keineswegs Sohnschem Sinne behandelte, und infolge seiner grofsen Vielseitigkeit auch auf dem Gebiete der Monumentalmalerei Achtenswerthes leistet. In Düsseldorf entstand noch „Die Aufnahme französischer Refugiés durch den grofsen Kurfürsten“. Mitte der 80er Jahre siedelte H. Vogel nach Berlin über, wo er eine Zeitlang als Lehrer an der Akademie thätig war.

Weniger vielseitig als Vogel, dafür aber origineller und seinerzeit nicht weniger genannt, war Hans Dahl, auch noch einer der älteren Sohnschüler, der 1888 ebenfalls nach Berlin verzog. Hans Dahl ist Norweger (er wurde 1849 in Hardanger geboren), und ebenso wie seine vielen anderen Landsleute, die im Auslande studirten, ist er den Motiven seiner Heimath treu geblieben. Er war einer der Ersten, der auch unter Sohn, dem selbst die Landschaft ganz fern lag, Landschaft und Figuren in engste Verbindung brachte. Die Fjorde und Berge Norwegens geben den Hintergrund seiner Bilder, die er mit dem heiteren und kräftigen Menschenschlag seiner Heimath bevölkert. Ueberhaupt ist eine gesunde Heiterkeit, die wohlthuend absticht von dem mystisch finsteren Charakter der modernen nordischen Literatur und zu beweisen scheint, dafs diese doch wohl nicht so ganz und gar dem Charakter des Landes und des Volkes entspricht, ein Hauptkennzeichen seiner Kunst, die sich eine Zeitlang aufserordentlichen Ansehens und grofser Beliebtheit erfreute.

Sein inniger Zusammenhang mit der Natur läfst Dahl als einen der ersten Freilichtmaler in Düsseldorf erscheinen, und zwar erfafste er mit gesundem Auge gleich die farbige, sonnige, nicht die graue sonnenlose Seite dieser Malweise. Sonne und See sind von der Erinnerung seiner Bilder fast so unzertrennlich, wie die frischen, lachenden Mädchenköpfe. Schon während seines Düsseldorfer Aufenthaltes hat Dahl eine grofse Reihe von Bildern gemalt, und wenn er seit seiner Uebersiedlung nach Berlin sich von den grofsen Kunstmärkten, den Ausstellungen zurück-

FRITZ NEUHAUS

Graf Helfenstein

gezogen zu haben scheint, so bürgt seine tüchtige Natur dafür, dafs er in rastlosem Streben weiter schafft.

Von den Düsseldorfer Bildern sind die bekanntesten „Zu spät", „Hinter dem Segel", „Gegen Wind und Wellen", „Ueber den Fjord", die alle Kaiser Wilhelm I. erwarb, dann sein „Spiel der Wellen", „Ankunft zur Kirche", „Weibliche Anziehung" u. s. w.

Emil Schwabe ist der dritte der nach Berlin übergesiedelten Sohnschüler, der ebenfalls, wenigstens im Anfang, von grofsem Erfolg begleitet wurde. 1856 geboren, kam er, der bis zum 25. Jahre Buchdrucker gewesen war, erst verhältnifsmäfsig spät (nämlich 1880) zur Akademie, überwand rasch die unteren Klassen und trat dann bei Sohn ein, allerdings zu einer Zeit, als dessen Kraft schon zu erlahmen begann. Dennoch hat Schwabe ihm noch viel zu verdanken, wenn auch die Zeit der eigentlichen Costümbilder schon vorüber war und Sohns Verständnifs der realen Natur gegenüber, wie sie Schwabe malte, vielfach versagte. Schwabes erste Bilder spiegeln, wie schon so manche Düsseldorfer Genrebilder, gewisse sociale oder politische Stimmungen wieder, und das Interesse, das sie erweckten, war nicht zum wenigsten auch ein durch den Gegenstand hervorgerufenes. Gleich das erste Bild, obwohl von nur kleinem Umfang, machte grofses Aufsehen. Es war betitelt „Auf dem Friedhof" (1866) und stellte die ergreifende, freilich etwas tendentiös zugespitzte Scene dar, wie ein armer Mann mit dem Sarge seines Kindes am Grabe warten mufs, bis das prunkvolle Leichenbegängnifs irgend eines Würdenträgers im Hintergrunde beendet ist.

Heiterer war das zweite Bild „Ungelöste Fragen" (1887), das für die Kunsthalle in Düsseldorf erworben wurde. „Der Arbeiterausschufs" 1891 war leider nur in grisailleartiger Weise getönt, aber wieder von feinster psychologischer und physiognomischer Wirkung. Neben einigen freundlichen Motiven: „Weihnachtsfreude" 1888, „Aus dem Schwarzwald" 1889, „Aus der kleinen Stadt" 1890, die zum Theil auch die Landschaft berücksichtigen, entstand 1896 noch das pessimistische, auch in der Farbe düstere „Kunst ohne Gunst". Nebenher und in der Folge hat Schwabe zahlreiche vortreffliche Porträts gemalt, bis auch er 1898 Düsseldorf dauernd verliefs.

Die Liste der von Düsseldorf Fortgezogenen liefse sich übrigens noch weiter ausführen; einige Namen, die zum Theil nun in Berlin oder München guten Klang haben, mögen wenigstens genannt sein. So Conrad Kiesel, H. Jochmus, R. Forell, dessen grofses Bild „Tod des Grafen Ernst zu Mansfeld" vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen erworben und dem Museum zu Crefeld geschenkt wurde, Bennewitz von Loefen der Jüngere, H. Schwiering, Suykens, Max Wislicenus, Lehrer an der Kunstschule in Breslau, und so manche Andere.



EMIL SCHWABE
Ungelöste Fragen

Aus der grofsen Zahl der Sohnschüler, die in Düsseldorf zurückgeblieben sind, mögen noch zwei genannt sein, die, in rüstiger Manneskraft fleifsig schaffend, zu den regelmäfsigsten Gästen auf den Jahresausstellungen gehören.

Der ältere von ihnen, Fritz Schnitzler, wurde 1851 in Tönnisheide geboren. Er kam erst 1875 nach Düsseldorf, nachdem er vorher das Handwerk seines Vaters, eines Schmiedes, gelernt hatte, auf der Wanderschaft gewesen war und seine Dienstzeit bei der Garde abgemacht hatte. Auf der Akademie arbeitete er in den Klassen von Peter Janfsen, Ed. v. Gebhardt



ALOYS FELLMANN
Das Gelübde



und dann zuletzt bei Sohn, ohne sich aber dessen Manier anzuschliefsen. Mit frischem Blick nimmt er seine Motive aus dem täglichen Leben. In seinem ersten Bild gab er der Costümrichtung nur insoweit nach, als er eine Bauerntracht für sein grofses „Schafbad“ wählte, das in den Jahren 1884—86 entstand und eine Fülle gut beobachteter Einzelscenen enthält. In den späteren Bildern aber beschränkt sich Schnitzler meist auf die Motive, die ihm das städtische Strafsenleben und vor Allem der Markt mit seinem bunten Durcheinander von Menschen und Dingen bietet. Hier hat sich der mit gröfster Energie die Natur studirende Künstler eine originelle Specialität geschaffen, der eine Reihe trefflicher Arbeiten zu verdanken ist.

Carl Henrik Nordenberg ist der Neffe von Bent Nordenberg und neigt, wenn er auch erst seit 1873 in Düsseldorf und auf der Akademie studirt (er ist 1857 in Provinz Bleckinge, Schweden, geboren) in seinen Motiven zu dem Genre seiner älteren Landsleute, etwa Fagerlins, wobei er nur coloristisch zuweilen moderne Klänge anschlägt. Dieselbe Einfachheit und Innerlichkeit, die den Bildern Tidemands und Fagerlins eigen ist, zeigen auch seine zahlreichen, meist nicht grofsen Bilder, die sich grofser Beliebtheit erfreuen.



HANS DAHL
Hinter dem Segel



HUGO VOGEL
Der grofse Kurfürst empfängt französische Refugiés
(Mit Genehmigung von Rudolf Schuster, Berlin)

XIII. Kapitel

Die neue religiöse und historische Malerei

DER grofse Krieg 1870/71 gab Deutschland die lang ersehnte Einheit und auch politisch die Stellung innerhalb Europa, die es geistig schon eingenommen hatte. Einen Aufschwung, wie er in der Geschichte unerhört ist, brachte das letzte Drittel des XIX. Jahrhunderts dem deutschen Volke, und es hätte allen Erfahrungen der Entwicklung eines Individuums, wie eines Gemeinwesens widersprochen, wenn nicht auch die deutsche Kunst an diesem Aufschwung Theil genommen hätte, ihn nicht ebenso in sich vorbereitet hätte, wie es andere geistige Strömungen gethan hatten. Dazu bedurfte es in Düsseldorf freilich neuer Menschen und eines neuen Lebens, denn die bisher geschilderten Richtungen gehörten eben doch in ihren Vertretern einer anderen Denk- und Gefühlsweise an, als sie von



EDUARD BENDEMANN
Kain und Abel
Wandgemälde im Schwurgerichtssaal zu Naumburg

nun an Platz greifen mufste. Was Bendemann seit seiner Rückkehr nach Düsseldorf geschaffen hatte, waren treffliche Arbeiten, die sich den grofsen Wandgemälden, mit denen er in Dresden beschäftigt gewesen war, würdig anschlossen, aber vom Pulsschlag der Zeit war in ihnen nichts zu spüren. Es war zunächst ein Fries in der Aula des Realgymnasiums zu Düsseldorf, der in reizvollen Kindergestalten Wissenschaft, Handel, Industrie und Kunst personifizirte. Nicht ohne Grofsartigkeit sind ferner die Gemälde im Schwurgerichtssaal zu Naumburg, und in dem figurenreichen Bilde „Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft“, 1872, fafste der greise Künstler noch einmal Alles zusammen, was an theatralischem Prunk und unleugbarer decorativer Wirkung die romantische Historie leisten konnte. Aber alle diese Vorzüge vermochten doch nicht über die innere Leere, über den Mangel des inneren Feuers hinwegzutäuschen.



HERMANN WISLICENUS
Wiederherstellung des Deutschen Reiches
Wandgemälde im Kaiserpalast zu Goslar

Die Akademie machte in diesen Jahren eine doppelte Krisis durch, eine innerliche durch vielfachen Wechsel ihrer Lehrer, eine äufserliche durch den Verlust ihres Gebäudes, das in der Nacht vom 19. zum 20. März 1872 abbrannte. Es wurde schon angedeutet, wie die Akademie noch vor Schadows Rücktritt ihre führende Stellung hatte abgeben müssen. Die Verhältnisse wollten es aber, dafs sie mehr in den Hintergrund trat, als der Pflanzschule der Düsseldorfer Kunst zukam. Freilich war auf ihr endlich eine Bildhauerklasse gegründet worden, die dem Professor A. Wittig unterstand und von der noch die Rede sein wird, aber trotzdem blieb sie nicht nur hinter den Anforderungen einer zeitgemäfs geleiteten Schule, sondern auch hinter den Leistungen der freien Künstlerschaft zurück. Köhler und Carl Sohn waren todt, Bendemann und H. Mücke pensionirt. Die beiden Müller und Deger wirkten schöpferisch, wie als Lehrer, nur auf ihrem immerhin sehr engen Gebiete. Th. Hildebrandt war an Gehirnerweichung hoffnungslos erkrankt. (Er starb 1874.) Besonders litt die Landschaftsklasse unter fortwährenden Personalveränderungen. Die Klasse für figürliches Malen leitete der Dresdener Bendemannschüler Julius Roeting. Er war 1821 in Dresden geboren und studierte auf der dortigen Akademie. Ende der 50er Jahre kam er nach Düsseldorf, wo er einige historische Bilder von grofsem Wurf malte. So eine „Grablegung“ und eine „Kreuzigung“. Bald aber fand er im Porträt sein eigentliches Gebiet und schuf nun fast ausschliefslich eine grofse Anzahl von Bildnissen, die zu dem Besten gehören, was in diesem Fache in Deutschland damals geleistet wurde. Berühmt durch Vervielfältigung wurde das Porträt von E. M. Arndt. Auch die Bildnisse seiner Collegen Schadow, Knille und Lessing, sowie eines seiner ersten Bilder, das des Vergolders Kraus, machten grofses Aufsehen. Als Lehrer hat er eine fruchtbringende Thätigkeit entwickelt, ohne doch den künstlerischen Studiengang seiner Schüler zu beeinflussen. Roeting starb 1896. Als Lehrer der Monumentalkunst war 1868 ebenfalls ein Dresdener Bendemannschüler berufen worden, Hermann Wislicenus, der, 1825 zu Eisenach geboren, in Dresden studiert und verschiedene Bilder von ansprechender Composition und Färbung im Sinne seines Meisters gemalt hatte. In

Düsseldorf malte er „Die vier Jahreszeiten", eine „Germania", „Rhein und Loreley", Wandbilder für Weimar, um sich dann ausschliefslich einem grofsen Auftrag für den Kaiserpalast in Goslar zu widmen. Diese Bilder, die den Anfang, die Entfaltung, Ende und Wiederaufleben der deutschen Kaisermacht darstellen, sind das Hauptwerk seines Lebens. Aber man kann sie, die ausschliefslich an Ort und Stelle gemalt sind und zwar von einem Künstler, der in Düsseldorf selbst nur wenig studirt und geschaffen hat, kaum zur Düsseldorfer Kunst rechnen. Wislicenus war von diesen grofsangelegten, umfangreichen Werken so in Anspruch genommen, dafs er eine Wirksamkeit als Lehrer in Düsseldorf nicht entfalten konnte.

Es konnte naturgemäfs schon nicht günstig wirken, dafs ein grofser Theil der Lehrer als Fremde von aufsen gekommen war (Roeting, Wittig, Wislicenus und bis zu einem gewissen Grade doch auch Bendemann), aber andere Zustände an der Akademie waren fast noch schlimmer. Die Schule hatte nämlich seit Bendemanns Amtsniederlegung (1867) keinen Director mehr, sondern wurde von einem, aus dem Architekten E. Giese, dem Schöpfer des Stadttheaters, und H. Wislicenus bestehenden Directorium geleitet, dem ein Regierungsrath nicht nur als Vorsitzender des Directoriums, sondern auch als Vorsitzender des Lehrercollegiums an die Spitze gestellt war. Das waren Zustände, welche die unumschränkte Herrschaft des Cornelius zu einer Zeit schlimmsten Bureaukratismus und politischer Reaction in doppelt hellem Lichte erscheinen lassen. Freilich, es war eben kein Cornelius da. Immerhin führten diese Verhältnisse dazu, dafs selbst die Schüler sich dagegen empörten und bei Gelegenheit des unter Leitung der Regierungsbeamten veranstalteten Festes zur Halbjahrhundertfeier der Akademie eine Beschwerde gegen diese Organisation an den Minister richteten, die wenigstens den Erfolg hatte, dafs der übrigens wohlwollende und verdienstvolle Geheimrath Altgelt sein Amt als Vorsitzender der Akademie niederlegte.

In diese klägliche Zeit fiel nun noch der Brand der Akademie; aber wie so oft diente dieses Unglück, das die Kunstschule für fast ein Jahrzehnt obdachlos machte, dazu, dafs nun alle Kräfte angespannt wurden, um sich aus der Versumpfung herauszuarbeiten. Personalwechsel in den höchsten und höheren Regierungsstellen begünstigten diese Anstrengungen, vor Allem aber waren es die Neuanstellungen dreier Künstler, welche den Umschwung begründeten. Und Zwei von diesen sollten für die heutige Düsseldorfer Kunst mafsgebend bleiben.

So war die Zeit der Obdachlosigkeit der Akademie, deren Klassen theils in den übrig gebliebenen Gebäuderesten neben der Brandstätte, theils in dem sogenannten „Wunderbau", einem curiosen Atelierhause, Unterkunft fanden, eine Zeit stiller aber energischer Reformation an Haupt und Gliedern, und als die Akademie 1879 das neue Gebäude am Rhein beziehen konnte, da entfaltete sich die Schule sehr bald zu ganz ungeahnter Kraft und Wirksamkeit.

Der älteste von den drei Künstlern, die an dieser Umwandlung Theil haben, war W. Sohn, der als Künstler, wie als Lehrer bereits seinen Wirkungs- und Einflufskreis besafs und nun für die Akademie gewonnen wurde. Seine Kunst stand in höchster Blüthe und vermochte in der neuen akademischen Stellung nichts Neues mehr zu bringen. Sie allein wäre also auch nicht im Stande gewesen, den Anforderungen der neuen Zeit gerecht zu werden. Es fehlte ihr bei aller Feinheit der physiognomischen Darstellung, bei allem coloristischen Reiz der Ausführung doch der grofse hinreifsende Zug, jene bewufste Kraft, wie sie Bismarck in das politische Leben, jene festliche Freudigkeit und mächtige Wirkung, wie sie Wagner in die Musik eingeführt hatte, und jener patriotisch-religiöse Ernst, wie ihn das neue Kaiserthum deutscher Nation dem Volke wiederzugeben bestrebt war. Wie die Kräfte, welche die siegreichen Schlachten schlugen, in der Stille gereift waren, wie der



HUGO CROLA
Bildnis des Malers Eduard von Gebhardt

19*



EDUARD VON GEBHARDT
Christus und der reiche Jüngling

politischen Ueberlegenheit der deutschen Nationalität durch die seit langem thätige rastlose Arbeit eines Mannes gewissermafsen die Wege gewiesen waren, so arbeiteten an der neuen religiösen und monumentalen Kunst bereits zwei Männer, an deren Schaffen die neue Düsseldorfer Malerei auf figürlichem Gebiet von nun an sich anschliefsen sollte: Eduard von Gebhardt und Peter Janfsen.

Die religiöse Malerei war seit der Reformation fast ausschliefslich im Dienste der katholischen Kirche und somit in den Händen katholischer Künstler verblieben. Das war eine natürliche Folge der, wenn nicht direct kunstfeindlichen, so doch aus vielen Gründen kunstfremden Tendenzen des Protestantismus gewesen. Auch die neue deutsche religiöse Kunst seit Overbeck verblieb den Katholiken, und sie nahm gerade bei einzelnen Convertiten sogar einen confessionellen Charakter an, den in dem Mafse selbst die Jesuitenkunst der grofsen Maler des XVII. und XVIII. Jahrhunderts nicht gekannt hatte. Die Düsseldorfer religiöse Malerei hatte sich von diesen Tendenzen fast ganz frei zu halten gewufst, und so war sie, trotzdem sie fast ausschliefslich von Katholiken ausgeübt wurde, bei der Toleranz, um nicht zu sagen Gleichgültigkeit, mit der die Protestanten diesen äufseren Dingen gegenüber zu stehen pflegen und bei einem Kunstwerk nicht nach der Confession des Urhebers fragen, auch von diesen freundlich aufgenommen worden. Die Altarbilder der Nazarener schmückten gelegentlich auch protestantische Kirchen, und die Nachbildungen nach den Gemälden Carl Müllers sind in protestantischen Familien ebenso verbreitet und beliebt, wie in katholischen. Es war also auch ganz natürlich gewesen, dafs die wenigen Protestanten, welche religiöse Motive malten, sich der von den katholischen Malern geschaffenen Formensprache anschlossen, um so mehr, als diese wiederum sich, wenigstens scheinbar, auf die Tradition einer vielhundertjährigen Kunst stützten, die vor die Trennung der Confessionen fällt und für jeden Maler als unanfechtbares Vorbild gelten mufste. Dafs diese Formensprache allerdings gerade in Düsseldorf mit der Zeit einen schwächlichen, blutarmen und degenerirten Charakter angenommen hatte, wurde schon angedeutet, und die Gründe dazu lagen eben nicht in dem Mangel an gutem Willen der Künstler, sondern in dem unausweichlichen Naturgesetz, nach dem ein jeder Organismus, ein jedes Individuum und selbst eine jede geistige Strömung einmal altersschwach wird und eingehen mufs. „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit“ und dafür giebt es keine Hülfsmittel und keine Heilung, denn gegen den Tod ist eben kein Kraut gewachsen.


EDUARD VON GEBHARDT
Die Kreuzigung

Um aus den Ausläufern dieser nazarenerhaft weichen Kunst ein neues Leben erblühen zu lassen, bedurfte es also einer Kraft, die zufolge einer anderen Anschauung von Religion und Kunst mit dem Hergebrachten energisch brach und an die Stelle des Antiquirten Etwas zu setzen vermochte, das dem Stande der modernen Kunstempfindung besser entsprach.

Es würde zu weit führen, nachzuweisen, wie der Realismus, der in der deutschen Kunst immer mehr zur Geltung gekommen war, dem Wesen des specifisch nordischen, kühler reflectirenden und national fühlenden Protestantismus näher verwandt ist, als dem mystischen, sich mehr an das Seelenleben wendenden und dabei äufserlich streng an dem Althergebrachten festhaltenden Charakter der unnationalen katholischen Kirche.

Und dem sei nun auch, wie ihm wolle, Thatsache ist, dafs es gerade und in erster Linie bei Ed. v. Gebhardt der Protestantismus war, der ihn zu der grundlegenden Umgestaltung und Neugeburt der Düsseldorfer religiösen Malerei befähigte und vorweg bestimmte. Das äufsere Element, das seine Bilder so scharf von denen der Nazarener trennt, die Anlehnung in der

Gewandung u. s. w. nicht an die Italiener, wie bei jenen, sondern an die altniederländischen und altdeutschen Maler entspricht wieder der bewufst nationalen Seite seiner Kunst, über die Gebhardt selbst sich einmal folgendermafsen geäufsert hat: „Man hat oft die Frage an mich gerichtet, warum ich denn die biblischen Bilder in altdeutschem Costüm male; ja wie denn, sollte ich etwa weiter malen, wie die Nazarener? Anfangs dachte ich auch nicht anders, aber meinen hausbackenen Menschen wollten die conventionellen Gewänder durchaus nicht passen. . . . Ja, sagten die klugen Menschen, ich sollte es doch so malen, wie es gewesen, es ist doch im Orient passirt; das ist doch ein Anachronismus, den ich begehe. Merkwürdig! Noch nie hat ein Mensch es zustande gebracht, in der Form des Orientbildes ein andächtiges Bild zu malen, warum verlangt man das von mir? Malen wir denn nicht als Deutsche für Deutsche?" Und so wählte Gebhardt mit vollem Bewufstsein der nationalen Forderung in seiner Kunst und in dem richtigen Gefühl, das schon Schnaase in Worte gefafst hat, dafs nämlich in einem alterthümlichen Stil das Hauptmittel zur Hervorbringung einer religiösen Stimmung liege, das Costüm, das Milieu und im Anfang selbst den Colorismus der genannten nordischen Meister sich zum Vorbild.

Was Gebhardt im Gegensatz zu den Gestalten der Nazarener seine hausbackenen Menschen nennt, das ist nun freilich das Resultat einer wohl noch wichtigeren Seite seiner Kunst, die ihn von der bisherigen Heiligenmalerei noch schroffer scheidet. Es ist das eine unbefangene und energische Naturbeobachtung, wie sie die Düsseldorfer und überhaupt die deutsche Malerei damals erst bei gewissen Genremalern zu üben angefangen hatte, die aber in die religiöse Malerei überhaupt noch nicht, in die historische kaum erst einzudringen begonnen hatte.

Wie Gebhardt seinen streng positiven Glauben der Erziehung in dem väterlichen Pfarrhause verdankt, so führt er auch seine Hinneigung zu schärferem Beobachten und treuerer Wiedergabe des Gesehenen auf die Eindrücke seiner frühesten Umgebung zurück. „Ich habe das Glück gehabt", schreibt er einmal, „unter Menschen aufzuwachsen, deren Mienenspiel merkwürdig ausgebildet war, und von diesen Eindrücken zehre ich noch. In den Gesichtszügen meiner Mutter, Tante und Schwestern konnte man förmlich lesen".

Aus solchen für die Düsseldorfer religiöse Malerei bisher ziemlich unbekannten Elementen setzt sich also die Gebhardtsche Kunst, wie sie sich in nunmehr fast 40 Jahren entwickelt hat, zusammen. Ein stark ausgeprägtes Nationalgefühl, wie es sich in den baltischen Stämmen in den jahrhundertelangen Kämpfen ums Dasein gegen barbarische Unkultur entwickelt hat, der positive streng lutherische Glauben, für den es eine Madonna und die Heiligen als solche nicht giebt, in dessen Mittelpunkt allein Christus steht, und ein energischer, selbst herber Realismus, wie ihn in dem Mafse sogar Knaus nicht besafs.

E. von Gebhardt ist 1838 in Reval als Sohn eines lutherischen Pfarrers geboren und bezog 1856 die Akademie in Petersburg. Hier fand er einen tüchtigen Unterricht in den Elementarfächern, verliefs aber Rufsland, um zuerst in Deutschland, dann in Belgien und Holland zu studiren und sich schliefslich

EDUARD VON GEBHARDT
Der ungläubige Thomas



EDUARD VON GEBHARDT
Auferweckung des Lazarus



in Karlsruhe niederzulassen, wo seit kurzem Schirmer und Lessing wirkten. Ein Besuch in der Heimat machte der Karlsruher Studienzeit ein Ende, denn auf der Rückreise kam Gebhardt 1860 nach Düsseldorf, wo er, ohne es eigentlich vorher beabsichtigt zu haben, blieb, um es auch in der Folge, abgesehen von verschiedenen Reisen, auf längere Dauer nicht mehr zu verlassen.



EDUARD VON GEBHARDT
Die Jünger in Emaus

Bei den damaligen Zuständen, der Spaltung zwischen der Akademie und der Künstlerschaft, bezog Gebhardt nicht die Akademie, sondern schlofs sich auf den Rath seines mit von Karlsruhe hierhergekommenen Freundes Julius Geertz an Wilhelm Sohn an, der bereits angefangen hatte, einen Kreis von Schülern und Anhängern um sich zu schaaren. Zwischen W. Sohn und E. v. Gebhardt entwickelte sich nun ein Verhältnifs, das, von dem eines Lehrers zum Schüler bald in einen Freundschaftsbund übergehend, für Gebhardt nach seiner eigenen Aussage von der allergröfsten Wichtigkeit wurde und in einem gemeinsamen eifrigen Arbeiten zunächst seinen Ausdruck fand. Vielleicht erklärt sich der grofse und fruchtbringende Einflufs, den Sohn auf Gebhardt ausübte, aus der inneren Verschiedenheit der beiden Künstler, die sich sowohl in ihrer allgemeinen, als auch in ihrer künstlerischen Natur findet. Nur durch diese Gegensätze war es möglich, dafs Gebhardt sich seine volle Eigenart nicht nur bewahrte, was sonst den wenigsten Sohnschülern gelungen ist, sondern auch sie ganz ungestört entwickelte und von Sohn gerade nur das empfing bezw. annahm, was ihm für seine Kunst wichtig war, nämlich einmal eine Weiterbildung seines coloristischen Sinnes, dann eine Verstärkung seiner auf physiognomischen Ausdruck gerichteten Charakterisirung, ohne sich durch die, namentlich später sich geltend machende Unstetheit Sohns, die ihn selbst am Schaffen hinderte, beeinflussen zu lassen. Von grofser Wichtigkeit war ferner für Gebhardt auch der durch Sohn erfolgte Hinweis auf das Studium der alten vlämischen und deutschen Meister.

Im Jahre 1863 entstand das erste Bild „Christi Einzug in Jerusalem", das mit gröfster Klarheit schon fast alle äufseren und inneren Eigenschaften der Gebhardtschen Kunst aufweist: den bewufsten engen Anschlufs an die alten deutschen Meister in Bezug auf Costüm und Umgebung, dann aber, was wichtiger ist, den ebenfalls bewufsten Gegensatz zu der herrschenden Gefühlsseligkeit und Symbolistik der Nazarener, zu der Süfslichkeit, von der auch die Sohnschule nicht ganz freizusprechen ist. Eine gesunde und unbestechliche Naturbeobachtung, die hier und da freilich noch mit dem Ausdruck ringt, ein tiefes und starkes Gefühl, das zur deutlichen Aussprache keine Mittel scheut, ein gelegentlich bis zur Härte gesteigerter Widerwille gegen alles Conventionelle, das sind so die Hauptmerkmale dieses ersten Bildes, Merkmale, die von Bild zu Bild sich weiter ausbildeten und sich allmählich mit einem überaus eigenartigen, feinen Colorismus verbanden, der nun freilich keineswegs naturalistisch ist. Dieser Colorismus scheint sogar zu dem absoluten, auch das Häfsliche nicht scheuenden Wahrheitsdrang in Bezug auf zeichnerischen Ausdruck in Mienen und Gebärden im Gegensatz zu stehen, und ist somit recht eigentlich, neben dem geistigen, idealen Inhalt, das künstlerisch-idealistische Moment in der Kunst Gebhardts.

Rasch folgten einander in den folgenden Jahren gröfsere und kleinere Bilder meist biblischen Inhalts, aber auch einige Genrescenen aus der Reformationszeit; so schon 1864 „Jairi Töchterlein", das den Vorgang in consequentem Festhalten an dem angenommenen Princip in eine altdeutsche Bauernstube verlegt. Weniger ausgesprochen in dieser Aeufserlichkeit, dafür vielleicht um so stärker im Ausdruck ist die „Kreuzigung" für die Domkirche in Reval, die 1866 entstand, ein Motiv, das

Gebhardt noch zweimal mit wesentlichen Abänderungen behandelte, 1873 für die Hamburger Galerie und 1884 für die Kirche in Narva. Etwa 1867 entstand die Kreidezeichnung „Christus am Teiche Bethesda" und ein überaus origineller „armer Lazarus", der sich jetzt im Privatbesitz in Californien befindet. Im Jahre 1871 vollendete Gebhardt sein grofses „Abendmahl", das, von der Nationalgalerie angekauft, ihn mit einem Schlage zum berühmten Manne machte und zum Haupt der religiösen Malerei, nicht nur in Düsseldorf, sondern in ganz Deutschland. Und diese religiöse Malerei war eine protestantische, die gleichwohl ihren Einflufs auf die katholische Kirchenmalerei sehr bald geltend machen sollte.

In Bezug auf Tiefe und Ernst des Ausdrucks hat Gebhardt dieses Bild lange Zeit nicht erreicht, höchstens etwa in der zehn Jahre später vollendeten, ebenfalls von der Nationalgalerie erworbenen „Himmelfahrt", dann allerdings in den Loccumer Wandbildern, die eine besondere Epoche in Gebhardts Kunst bedeuten. Vor diese Arbeiten fallen neben religiösen Bildern wie „Die Jünger zu Emaus" einige der bereits erwähnten genrehaften Gemälde. So das kleine Bild „Hubert und Jan v. Eyck" 1871, „Für die Zukunft" 1874, „Disputation" 1875, und vor Allem das höchst feinsinnige Bild „Die Heimführung" 1877, in dem Gebhardt wohl zum ersten- und seitdem zum letztenmal nicht der himmlischen, sondern der irdischen Liebe ein künstlerisches Opfer darbringt: Ein junges Paar auf der Heimreise findet auf seiner Fahrt durch den Wald ein Hindernifs, das den Wagen aufhält. Mit zärtlicher Sorge leitet der Gatte sein junges Weib über die im Wege liegenden Baumstämme und Zweige. Von gröfster Feinheit und Innigkeit ist der Ausdruck der beiden einander zugewandten Gesichter.

Es folgten „Aus der Reformationszeit" 1877 (Leipziger Galerie), ein „Christus" im Brustbild 1878, „Zwei Klosterschüler" 1882, „Bei der Arbeit" im selben Jahr, 1883 die coloristisch wieder höchst bedeutende „Pietà" und 1884 für die Kirche in Narva „Christus auf dem Meere", ein Bild, das zu interessanten Vergleichen mit dem 30 Jahre früher entstandenen Bilde gleichen Motivs von Gebhardts Lehrer W. Sohn in der Düsseldorfer Kunsthalle Anlafs giebt. Eine ganze Epoche der Kunstgeschichte liegt zwischen diesen beiden Werken.

Schon im Jahre 1874 war Gebhardt an die Düsseldorfer Akademie berufen worden, hauptsächlich auf den Vorschlag von Wilhelm Sohn hin, der zu jener Zeit ebenfalls Lehrer der Meisterklasse an der Akademie geworden war. Gebhardt leitete zunächst die Malklasse, um auf ausdrücklichen Wunsch Sohns die Schüler für dessen Meisterklasse vorzubereiten, bildete aber in der Folge selbst einige Künstler aus, die sich ihm angeschlossen hatten.

In das Jahr 1884 fällt nun jener Auftrag von seiten der Regierung, der Gebhardt Gelegenheit gab, seine durch ein intensives Studium der besten zeitgenössischen Meister, insbesondere des ihm wesensverwandten Leys, aber auch an gewissen Arbeiten von Meissonier und Gerôme, dann aber besonders auf mehreren Studienreisen in Italien herangebildeten Ansichten über das Verhältnifs des Bildes zum Raum, der Malerei als Innendecoration, praktisch zu verwerthen.

Es war die Aufgabe, einen Saal in dem im Hannöverschen gelegenen ehemaligen Kloster, jetzigen Predigerseminar Loccum, mit Wandgemälden aus der Geschichte Christi auszustatten, eine Arbeit, die Gebhardt, wenn auch keineswegs ausschliefslich, bis 1892 beschäftigte und für seine Kunst und deren Weiterentwicklung von allergröfster Bedeutung werden sollte, da er hier zum erstenmal für eine vollständige, nicht nur auf die Anbringung von einzelnen Gemälden beschränkte Gesammtdecoration seine Bilder entwerfen konnte.

Der mäfsig grofse, quadratische Raum, der mit einem von einer in der Mitte stehenden Säule getragenen Kreuzgewölbe bedeckt ist, erhielt an den drei freien Wänden je zwei oben halbrunde Bilder, an der Fensterwand noch drei ganz schmale. Die Decke bezw. die Gewölbekappen tragen auf dunkelblauem gesternten Grunde die streng stilisirten Gestalten von Patriarchen und Aposteln, auch der Maria — der einzigen „Madonna", die Gebhardt gemalt hat, und zwar in einer besonderen, protestantischen Auffassung, nicht als Gottesmutter, sondern als die erste Frau, die „alle diese Worte behielt und sie in ihrem Herzen bewegte". Der Hauptgedanke, von dem der Künstler bei der Wahl seiner Motive und der Anordnung der Bilder ausging, war der, entsprechend dem jetzigen Zweck des Klosters als Predigerseminar, solche Scenen aus dem Leben Christi darzustellen, die den Heiland als Vorbild eines Predigers darstellen. So ist gleich beim Eingang links „Die Bergpredigt" gemalt, die sich in der Composition auf die von der Thür abgetrennte rechte Wandseite hinüberzieht, wo Johannes, der letzte Mann des alten Bundes, seine Jünger Christo zuführt. Der Eingangswand gegenüber ist Christus dargestellt; links, wie er seines Vaters Haus von den Wechslern und Krämern reinigt, rechts, wie er bei der Hochzeit zu Cana das Haus der Familie heiligt. Die Bilder der den Fenstern gegenüberliegenden Wand beziehen sich



EDUARD VON GEBHARDT
Die Taufe im Jordan
Wandgemälde in der Friedenskirche zu Düsseldorf

auf die Thätigkeit des Seelsorgers, der Hülfe in leiblicher und geistiger Noth bringt. Links „Die Heilung des Gichtbrüchigen“, wobei nicht sowohl die körperliche Heilung betont sein soll, als vielmehr die Vergebung der Sünden; rechts die Hülfe in geistiger Noth: „Christus und die Ehebrecherin“. Die Fensterwand zeigt Christus, wie er vom Kreuze herab dem Schächer die Verheifsung des ewigen Lebens giebt, und deutet damit auf die gröfste Aufgabe des Geistlichen hin, Trost in Todesnoth zu spenden.

Die Arbeiten in Loccum hatten Gebhardt nach jeder Richtung hin gefördert, ihn eine Freiheit der Composition und Ausführung in seinen Bildern gewinnen lassen, zu der ihn bisher das in dem Wesen der Sohnschen Genremalerei begründete Probirsystem nicht gelangen liefs. Vor Allem hatten die Wandgemälde ihm aber eine Befestigung seiner coloristischen Principien verschafft, die ihn befähigte, mit erstaunlicher Schnelligkeit an seinen nun folgenden Staffeleibildern zu arbeiten und von Bild zu Bild die farbige Ausdrucksfähigkeit zu steigern. So entstanden noch während des Fortganges der Loccumer Malereien, die erst 1891 ganz abgeschlossen wurden, „Die alte Stadtverfassung“, „Der ungläubige Thomas“, „Christus in Bethanien“, das figurenreiche Bild „Christus und der reiche Jüngling“ und verschiedene kleine Bilder, in denen auch gelegentlich Gebhardts feinsinnige Auffassung der Landschaft sich bemerkbar macht.

Wieder in das altdeutsche Gemach versetzt der Künstler die Scene, wie der zwölfjährige Jesus die Priester und Schriftgelehrten durch seine Weisheit in Erstaunen setzt. Besonders in der farbigen Wirkung bedeutend war die „Auferweckung des Lazarus“. Die Schärfe der Charakteristik, die Gebhardt eigen ist, läfst es erklärlich erscheinen, dafs der Künstler auch auf dem Gebiete des Porträts Hervorragendes leistet, wie er ja auch gelegentlich das nicht-religiöse Genrebild mit Erfolg gepflegt hat, aber seine Bedeutung liegt ohne Widerspruch in der religiösen Malerei, die allerdings bei ihm nie zur „Heiligenmalerei“ werden konnte. In den letzten Jahren wurde Gebhardt von der preufsischen Regierung wiederum ein Auftrag zu Theil, der ihn in den Stand setzte, das in Loccum begonnene und erprobte Werk zu vollenden, nämlich der deutschen Kunst nicht nur eine neue religiöse, sondern als Erster eine protestantische Kirchenmalerei zu geben. Es wurde ihm nämlich aufgetragen, die neuerbaute Friedenskirche in Düsseldorf zunächst mit zwei Wandgemälden zu schmücken, denen möglicherweise noch weitere folgen werden, und den Chor auszumalen.

Dafs hier nicht geringe principielle Bedenken zu überwinden waren und noch sein werden, bedarf keines Hinweises. Der Protestantismus hat sich des bildlichen Schmuckes in den Gotteshäusern entwöhnt, und es fragt sich, ob er allgemein zu der naiven Kunstfreude der ältesten christlichen Kirche oder gar zu dem bewufsten Kunstbedürfnifs der Kirche in der Frührenaissance wird zurückkehren können und wollen, ob der blofse Mangel an dogmatischen Gegengründen genügen wird, um die historischen Gründe und das seit der Reformation entwickelte Widerstreben bei Geistlichkeit und Laien allgemein zu besiegen. Von Seiten der Kunst ist jedenfalls der erste Schritt gethan. Die beiden Hauptbilder in der Friedenskirche neben dem Chor sind vollendet, ebenso die Bemalung des Chores und des Triumphbogens. Die Decke und die Längswände sind ornamental bemalt und somit ist eine geschlossene Gesammtwirkung erzielt, die leider nur durch die unschöne Architektur der Kirche beeinträchtigt wird.

Die Motive der vollendeten Bilder wurden mit Rücksicht auf den Plan einer Gesammtausmalung so gewählt, dafs sie jedes als Abschlufs einer Bilderserie gedacht sind. Links „Die Taufe im Jordan“ als Abschlufs der alttestamentarischen Reihe; rechts „Die Verklärung Christi“ als Abschlufs des Neuen Testaments.

Auch diese Bilder zeigen wieder eine Steigerung des künstlerischen Ausdrucks. An Kraft der Composition, an Lebendigkeit der Gruppen und der Köpfe übertreffen sie fast noch die grofse „Himmelfahrt“ in der Nationalgalerie und die Loccumer Bilder. In coloristischer Hinsicht zeigt sich eine Weiterentwicklung des schon in Loccum Begonnenen, nämlich eine höchst farbige und monumentale Anwendung von fast ausschliefslich hellen, leuchtenden Tönen, die in directem Gegensatz stehen zu den tiefgestimmten Staffeleibildern der früheren Zeit, aber Hand in Hand gehen mit der Gesammtwirkung des Interieurs und dem Bestreben nach einer hellen, überall sichtbaren Bildwirkung.

Der Einflufs, den Gebhardts Bilder in der ganzen Welt auf die religiöse Kunst ausübten, war ein grofser, und man wird nicht fehl gehen, wenn man die Compositionen Uhdes und Anderer, welche in mifsverstandenem Realismus oder schwächlichem Mysticismus die Erscheinung Christi gar in die Jetztzeit verlegen, auf Gebhardts Vorgehen zurückführt. Gebhardt



EDUARD VON GEBHARDT
Die Verklärung Christi
Wandgemälde in der Friedenskirche zu Düsseldorf

hat das Schnaasesche alterthümliche Element sehr wohl gewahrt durch die Wahl des mittelalterlichen Costüms, und als Protestant kann er auch ein Erscheinen Christi in der Reformationszeit sich vorstellen, da nach protestantischer Auffassung damals die reine Lehre wieder gepredigt wurde und zwar in deutscher Sprache, wovon der Einflufs auf sociales und geistiges Leben auch von den Gegnern nicht geleugnet werden kann. Die heutigen Bewohner der bayrischen Hochebene hingegen haben doch eigentlich nichts gethan, was einen Künstler berechtigen könnte, Christus unter ihnen wandeln zu lassen, und ob sie gerade die idealsten Repräsentanten eines reinen Christenthums sind, läfst sich billig bezweifeln.

Es konnte nicht ausbleiben, dafs Gebhardts Einflufs auf die Düsseldorfer religiöse Malerei von allergröfster Bedeutung wurde. Er hat, allerdings ohne Revolution und ohne Härte, das alte absterbende Nazarenerthum einfach abgelöst. Das persönliche Verhältnifs Gebhardts zu den Vertretern dieser Kunst, zu Deger, den beiden Müller und Lauenstein, ist ein in seiner Art einziges Beispiel von dem versöhnenden Einflufs der Kunst. Trotzdem gerade damals, als Gebhardt begann, die Wogen des Culturkampfes hoch gingen, trotzdem die Nazarener in Gebhardts Kunst ein der ihrigen gerade entgegengesetztes Princip erblicken mufsten, war der Verkehr zwischen den älteren Malern und dem jungen aufstrebenden, bald berühmten Künstler, ein absolut freundschaftlicher.

Andreas Müller hatte den jungen Mann stets auf die Kupferstiche nach alten Meistern hingewiesen, ihn aufmerksam gemacht, wo er glaubte, dafs für Gebhardt etwas interessant sein könnte. Noch bei der Pietà (1883) hatte der alte Deger Gebhardt einen Rath ertheilt, der sich auf die malerische Wirkung einer bestimmten Stelle bezog, und Gebhardt hatte sich beeilt, ihn zu befolgen.

Jene sahen in Gebhardts Kunst zwar die Abkehr von Allem, was sie angestrebt hatten, und Gebhardt sah das Nazarenerthum als einen absterbenden Zweig an, aber beide Theile schätzten sich als Menschen, bald auch als Collegen und achteten sich als überzeugungstreue Künstler, sehr im Gegensatz zu den modernen Gepflogenheiten.

Gerade dieses friedliche Verhältnifs, dem jede Bitterkeit und religiöse Unduldsamkeit fern lag, ermöglichte die merkwürdige Thatsache, dafs, nachdem Gebhardt aufser seiner Lehrthätigkeit in der Malklasse eine Meisterklasse übernommen hatte, auch die jungen katholischen Heiligen-Maler seine Schüler wurden und, soweit es ihre Begabung zuliefs, seinen Wegen folgten. So in erster Linie Louis Feldmann, der, 1856 in Itzehoe (Holstein) geboren, sich Gebhardt schon 1883 anschlofs. Er war der erste Katholik, welcher der Auffassung des protestantischen Lehrers folgte und ganz in dessen Manier eine Reihe ernster und bedeutender Werke ausführte. So als erstes Staffeleibild den „ungläubigen Thomas", dann im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen ein grofses Altarbild für die Kreuzkirche in Ehrenbreitstein, „Die Auffindung des Kreuzes durch die h. Helena", ebenso im Auftrag desselben Vereins einen „h. Valentin" als Altarbild für die katholische Pfarrkirche in Schmallenberg. Es folgte eine Reihe von Staffeleibildern ausschliefslich religiösen Charakters, so der „Jüngling zu Nain", „Jesus und die weinenden Frauen", „Der Lanzenstich", „Mariä Opferung", „Mariä Heimsuchung" und dann als gröfsere halbmonumentale Arbeit wieder „Der Stationsweg" in der Rochuskirche zu Düsseldorf.

Auch Heinrich Nüttgens, geboren 1866 zu Aachen, ist Katholik. Er bezog 1882 die Akademie und malte bei Gebhardt zuerst ein Genrebild „In der Kirche", ging dann aber ganz zur religiösen Malerei über. Ein Staffeleibild war noch die von der Nationalgalerie angekaufte „Madonna" 1896. Altarbilder malte er dann für St. Jacob in Aachen und für den Frankfurter Dom, um schliefslich auch im Sinne der von Gebhardt angebahnten kirchlichen Innendecoration Wandgemälde in der Wallfahrtskirche zu Gütersloh und Telgte zu malen, schliefslich auch die Ausmalung ganzer Kirchen in Angermund und in Herford in Westfalen zu übernehmen.

Noch intensiver arbeiten im Sinne Gebhardts, allerdings dabei doch in künstlerisch origineller Weise, die beiden Kirchenmaler Bruno Ehrich, geboren 1861 in Ratibor in Schlesien, und Wilhelm Döringer, geboren in Oestrich am Rhein 1862. Beide studirten, schon früh in enger Freundschaft verbunden, zusammen bei Gebhardt und bei Adolf Schill in der von Letzterem seit 1880 geleiteten akademischen Klasse für Architektur und Ornamentik. Diese Klasse wurde überhaupt für das Studium der Monumentalmalerei von grofser Bedeutung, wie Schills persönliche, wenn auch meist stille Mitarbeiterschaft an der malerischen Gesammtausstattung der Räume, die mit Wandgemälden geschmückt wurden, nicht zu unterschätzen ist. Seit ihrem Austritt aus der Akademie haben Ehrich und Döringer gemeinsam gearbeitet und eine grofse Reihe von protestantischen und katholischen Kirchen in einer, auf genauer Kenntnifs der alten Kirchenkunst begründeten Stilistik ausgemalt.

So entstanden schon 1885 Wandbilder im Dom zu Münster in Westfalen und Kuppelgemälde in der Pfarrkirche zu Ehrenbreitstein. Im Auftrag des Staates malten sie 1890 Fresken im Chor der Kreuzkirche in Berlin; für die Chorfenster der Schlofskirche in Wittenberg entwarfen sie die Vorbilder und so fort eine Reihe von Arbeiten theils im Auftrage des Staates, theils im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. 14 Passionsbilder in der Lambertuskirche zu Düsseldorf gehören eher in das Gebiet des Staffeleibildes, sind aber ebenfalls dem Gesammteindruck der Kirche geschickt angepasst. Der Berliner Pfannschmidt, ein Sohn des bekannten protestantischen religiösen Malers und Corneliusschülers, wurde ebenfalls Schüler von Gebhardt und schuf unter seiner Leitung einige Bilder, die sich eng an die Weise des Meisters anlehnten, so „Christus lehrend", eine kleine sehr feine „Pietà" und eine farbig interessante „Darstellung im Tempel". Neuerdings ist der Künstler nach längerer Abwesenheit von Düsseldorf damit beschäftigt, einen Betsaal in Düsseldorf mit biblischen Motiven auszumalen.

* * *

Mit diesen Gebhardtschülern ist schon die allerneueste Zeit berührt worden, deren Wesen nun allerdings nicht durch Gebhardts Kunst allein bestimmt werden konnte, eine so bedeutsame Rolle diese auch in ihr spielt. Es bedurfte dazu eines Factors, der umfassender und allgemeiner packend sein mufste, als es eine religiöse Malerei, noch dazu eine theilweise wenigstens confessionelle, nun einmal heutzutage, wo die Religion trotz Allem immer mehr Privatsache geworden ist, sein kann. Und es liegt wohl nicht nur in der Tradition der Düsseldorfer Schule allein, dafs dieser Factor nur das Wiederaufleben einer grofsen historischen Kunst sein konnte, einer Kunst, deren Gröfse weder allein in dem geistigen Inhalt, noch in den technischen Vorzügen allein liegen konnte, sondern in dem Imponderabile einer mächtigen künstlerischen Persönlichkeit, welche, aus ihrer Umgebung herauswachsend, diese mit sich zu reifsen vermag, weder in träumerischer Einsamkeit von ihr unverstanden bleibt, wie es Feuerbachs Schicksal war, noch auch über sie hinwegragend den Zeitgenossen unverständlich bleiben mufste, wie es bei Rethel der Fall war.



PETER JANSSEN
Selbstbildnis
Glasgemälde in der Aula der Akademie zu Düsseldorf

Um das Jahr 1870 befand sich die Düsseldorfer Historienmalerei in einer ganz ähnlichen Situation wie 20 Jahre früher. Damals schuf Rethel in aller Stille seine Fresken in Aachen, die mit ihrem mächtigen Griff in die deutsche Geschichte geeignet schienen, den ganzen romantischen Zauberwald wegzublasen; aber die Zeit dazu war trotz 1848 noch lange nicht gekommen, und Schadow konnte noch ganz ruhig und zu grofser Befriedigung seiner Getreuen sein „Paradies" malen, mit Dante, Beatrice und anderen romantischen Schattengestalten. In den Jahren 1870—1871, als vor Paris der deutsche Adler und der gallische Hahn um die Herrschaft rangen, malte Bendemann mit „reicher Composition und Farbenpracht", mit Fleifs und Seelenruhe „Die Wegführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft", natürlich für die Berliner Nationalgalerie, aber glücklicherweise malte in dem benachbarten und doch so abgelegenen Krefeld ein anderer noch unbekannter Künstler grofse Bilder, die dem Empfinden des deutschen Geistes mehr entsprachen. Und dieser Andere war kein todkranker Mann wie damals Rethel, der sein letztes grofses Werk unvollendet verlassen mufste, es war ein Jüngling, der, eben der akademischen Zucht entwachsen, wie einstmals Cornelius entschlossen war, mit den Traditionen derselben zu brechen.



PETER JANSSEN
Gebet der Schweizerischen Eidgenossen vor Sempach (Detail)

Im Jahre 1867 hatte der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, dem auch hier das Verdienst gebührt, eine der bedeutsamsten Arbeiten der letzten Jahrzehnte ins Leben gerufen zu haben, eine Concurrenz eröffnet zur Ausmalung des Rathhaussaales zu Krefeld. Die Gegenstände sollten möglichst aus der Geschichte und der „Herrlichkeit" der Stadt Krefeld entnommen sein und in Oel auf Leinwand gemalt werden. Da aber die Herrlichkeit der Stadt Krefeld keine allzu grofse und die Geschichte keine malerische war, so kam es, dafs ein junger Akademieschüler, Peter Janfsen, in kräftigem Erfassen der vaterländischen Ideen und der Hoffnungen, die damals mächtiger als je Aller Herzen erfüllten, eine Reihe von Entwürfen aus der Geschichte Armins des Befreiers vorlegte, auf Grund deren die erste Concurrenz einfach umgestofsen und eine zweite eröffnet wurde, in der die Wahl der Gegenstände freigestellt war. Diese gewann Peter Janfsen und schuf in den Jahren der politischen Erhebung ein Kunstwerk, das dieser grofsen Zeit würdig ist.

Peter Janfsen wurde im Jahre 1844 geboren als erster Sohn des Kupferstechers T. W. Theodor Janfsen, der auch naturgemäfs sein erster Lehrer wurde. Später bezog er, da an seinem Künstlerberuf kein Zweifel sein konnte, die Akademie, um hier unter Schadow, dann unter Müller, Carl Sohn und Bendemann eine nicht gerade sehr angeregte Schülerzeit durchzumachen. Nur in Carl Sohns vornehmer Natur, in seinem feinsinnigen Eingehen auf das Wesen des Schülers, fand der junge Maler Anregung, Verständnifs und Förderung, während Bendemanns vorsichtige, ängstliche Art mehr hemmend und einschränkend auf ihn wirken mufste, dabei aber doch den Grund zu gewissenhaftestem Durchbilden einer vorgenommenen Arbeit legte, der eine der Hauptvorzüge von Janfsens eigener späteren Lehrthätigkeit bilden sollte.

Das erste Bild entstand 1869 noch unter dem einengenden akademischen Zwang, es war eine „Verleugnung Petri", an der Janfsen fast vier Jahre gearbeitet hatte, immer im Kampf der eigenen Natur mit den Einflüssen der Schule. Eine Befreiung brachten erst die Vorarbeiten für Krefeld, die Janfsen in München begann, ohne dafs die dortige in Blüthe stehende Pilotyschule ihn zu beeinflussen vermochte. Er hielt sich dort vielmehr an das urwüchsige und gesunde Volksleben, das zu der damals im höchsten Ansehen stehenden Theaterkunst in so schreiendem Gegensatz steht, und entnahm wohl auch aus ihm die Motive zu den kraft- und gesundheitstrotzenden Bildern, mit denen er von 1871—1873 die drei Wände des ziemlich dunkeln Rathhaussaales zu Krefeld schmückte.

Die beiden Bilder der Längswand sind, wenn auch durch eine Thür getrennt, als ein Ganzes aufzufassen, als die „Entscheidungsschlacht mit Armins Sieg und der Legionen Untergang", und selten hat unwiderstehliche siegende Macht eine unwiderstehlichere und hinreifsendere Schilderung gefunden. Wie ein Wettersturm stürzen die deutschen Kämpfer vorwärts, Keinen fürchtend, kein Hindernifs beachtend, wie ein Bergstrom, der Alles mit sich fortreifst, alles Widerstehende niederwirft. Es folgt auf der rechten Schmalwand die vom Vater verrathene „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus", nicht pathetisch, nicht die Primadonna in ihrem glänzenden Abgange, wie bei Piloty, sondern in schlichtester und deshalb nur um so ergreifenderer Auffassung, das in der Gefangenschaft geborene Söhnchen in rührender Bewegung an sich drückend, und über ihm und im Vertrauen auf die Zukunft ihres Volkes die unverschuldete Schmach vergessend. Im letzten grofsen Bilde der „Leichenfeier Armins" klingt das ganze Werk wie in einem mächtigen Trauermarsch aus.

Hier war ein monumentales Kunstwerk geschaffen, wie es aufser Rethels Bildern in deutschen Landen noch nicht entstanden war. Keine gemalten Reflexionen und Allegorien, keine Theater-

helden in überlegten Posen waren da auf die Wand geklebt; nein eine ungestüme Kraft, ein unbändiges Leben spricht aus diesen Bildern, dafs man meint, ihre Gestalten müfsten den stillen Saal sprengen und über die Trümmer hinaus ins Freie stürmen. Merkwürdig ist die malerische und coloristische Behandlung; in der beschränkten Skala, deren Höhepunkte ein stumpfes Roth und ein feinsinnig verwandtes Weifs sind, ist jene höchst farbige Wirkung erreicht, wie sie die allerjüngste Kunst in einfachen grofsen Flächen anstrebt. Auch die Art, wie in der „Todtenfeier Armins“ die ganze Farbenwirkung durch kräftige Silhouettirung dunkel gegen hell auf der schlecht beleuchteten Wand erzielt ist, erscheint als der erste und zweifellos höchst gelungene Versuch dieser Art, dessen grofse Wirkung durch keinerlei andere Mittel hätte erreicht werden können.

Nach Vollendung der Krefelder Wandbilder Ende 1873 zählte der noch nicht 30jährige Künstler zu den berufensten deutschen Historienmalern grofsen Stils, der seinen jungen Ruhm in einem schon während der Krefelder Arbeiten erhaltenen Auftrage für den grofsen Saal der Bremer Börse aufs Neue zu bethätigen Gelegenheit fand. Auch hier war wieder die Wahl des Stoffes charakteristisch für den sicheren künstlerischen Tact, der sich nicht genügen läfst an der äufseren malerischen Ausstattung, sondern der auch den geistigen Inhalt mit dem Raum in Einklang zu bringen sucht. Als Motiv wurde die Gewinnung der Ostseeprovinzen für die Cultur durch die Colonisation der Hansestadt gewählt und in einem grofsen, reich componirten und lebendig bewegten Bilde dargestellt. Bald nachher, Ende 1875, fällt die Vollendung eines der verhältnifsmäfsig wenigen Staffeleibilder, die Janfsen gemalt hat, „Das Gebet der Schweizer bei Sempach“, das noch unter dem mächtigen Einflufs Rethels zu stehen scheint, diesen an Wucht des historischen Eindrucks fast erreicht, an Wahrheit der Gestalten und Köpfe aber übertrifft.

Um diese Zeit, im Juli 1876, wurde Janfsen denn auch mit seinem ersten Staatsauftrag betraut, nämlich mit der Aufgabe, zusammen mit seinem Lehrer Bendemann die Corneliussäle der Nationalgalerie in Berlin mit einem Freskenfries auszustatten, von dem er für seinen Theil die „Prometheusmythe“ wählte; sie entsprach stofflich den Glyptothek-Entwürfen, die der ihm zugewiesene Saal enthalten sollte.

Nach der Vollendung des Prometheusbildes wurde Peter Janfsen von der Regierung 1878 beauftragt, in der Aula des Lehrerseminars zu Mörs zwei Bilder „aushülfsweise“ zu malen, nämlich aus dem Cyklus der deutschen Geschichte, den die Maler Kehren und Commans begonnen hatten, die Zeit von der Reformation bis auf unsere Tage. Confessionelle Gründe hatten die genannten beiden Maler bewogen, von der Ausführung dieser Abschnitte der deutschen Geschichte abzusehen, und der Cyklus wurde infolgedessen durch zwei friesartige Compositionen von Peter Janfsen bereichert.

Im Jahre 1877 wurde Peter Janfsen zum Lehrer an der Düsseldorfer Akademie ernannt und damit beginnt nicht nur in der Thätigkeit des Künstlers, sondern vor Allem in der Geschichte der Anstalt eine neue Epoche. Er übernahm zunächst den sogenannten Antikensaal, rief aber gleichzeitig eine Naturzeichenklasse ins Leben, in der nun die Schüler eigentlich zum erstenmal seit Errichtung der Schule energisch auf die Natur hingewiesen wurden. Köpfe und Acte wurden nicht mehr in monatelanger Quälerei durchgetiftelt, sondern in frischem Erfassen in wenigen Stunden hingehauen und so Blick und Auge geschärft und vor Allem der künstlerische Muth erweckt und gehoben, der unter der früheren senilen Correcturweise mit allen Mitteln unterdrückt worden war. Der Erfolg von Janfsens Unterrichtsmethode war ein beispielloser, eben weil die Methode nichts Anderes war, als die Einwirkung einer machtvollen Persönlichkeit, die durch ihr Vorbild und ihr Schaffen mehr wirkte, als durch Worte und Lehrmethoden, da ihr hauptsächliches Princip das war, den Schüler Alles selber machen zu lassen.

In wenigen Jahren waren die grofsen Ateliers der Zeichenklassen in der 1880 eingeweihten neuen Akademie überfüllt, und die Arbeiten, die hier von Kämpffer, A. Kampf, H. E. Pohle, Frenz, Sürdick, v. Krafft, um nur einige der hervorragendsten Schüler zu nennen, von denen freilich Einige ein früher Tod an der Entwicklung ihres vielversprechenden Talentes gehindert hat, ausführten, liefsen erkennen, welch' neuer Geist in die neue Akademie eingezogen war. Es war der Geist des gesunden Naturalismus, dem sich nun endlich auch die ihm lange verschlossen gebliebenen akademischen Ateliers öffneten.

Im Jahre 1885 gründete Janfsen eine Malklasse, nachdem er schon 1882 mit Kämpffer, bald darauf mit A. Kampf begonnen hatte, ein Meisteratelier zu leiten, und so in fortlaufender Führung des Unterrichts vom Zeichnen bis zum Bilde das Ideal der altmeisterlichen Erziehung durch einen Lehrer, soweit das unter den heutigen Verhältnissen möglich ist, verwirklicht hatte. Zur

Vorbereitung der Neueintretenden war der treffliche Porträtmaler Hugo Crola gewonnen worden, der schon gleich die Anfänger auf die malerische Zeichenweise, die Janfsen eingeführt hatte, hinwies.

Wenn auch nicht gleich im Anfang, so entwickelte sich doch sehr bald ein harmonisches Zusammenarbeiten Janfsens mit Gebhardt und auch mit Sohn, und aus diesem gemeinsamen Wirken ist die Düsseldorfer Kunst, wie sie heute dasteht, hervorgegangen, wobei allerdings eine Reihe trefflicher Altersgenossen Janfsens nicht vergessen werden dürfen, die theils als freie Künstler, wie Albert Baur, Gr. v. Bochmann u. s. w., theils als akademische Lehrer, wie die beiden Roeber, das Ihrige thaten, um nach allen Richtungen hin in frischer und lebendiger Weise die Kunst zu fördern.

Janfsens künstlerische Thätigkeit hat unter seiner hingebenden Lehrthätigkeit nicht gelitten. Gleichzeitig mit seiner Anstellung an der Akademie wurde ihm von der Regierung ein Auftrag zu Theil, der ihm Gelegenheit gab, das schon in Crefeld Begonnene weiter fortzuführen und in gewisser Beziehung zu vollenden, nämlich die coloristischere Ausgestaltung innerhalb der Monumentalmalerei.

Es war die Ausmalung des grofsen Festsaales im Erfurter Rathhaus, der, von den bisherigen Aufträgen der umfangreichste, dem Künstler Anlafs gab, in der Darstellung verschiedener Epochen aus der Geschichte der Stadt sein vielseitiges Können nach allen Richtungen hin zu bethätigen, wobei die Schwierigkeit nicht unterschätzt werden darf, die in einem einheitlichen Zusammenstimmen von zeitlich und also auch costümlich und stilistisch so weit auseinander liegenden Motiven zu überwinden war. Die Reihe der Bilder beginnt mit der „Bekehrung Erfurts zum christlichen Glauben durch den heiligen Bonifacius um das Jahr 719“. Das dramatische Moment fand der Künstler in der Fällung der dem Götzen Woge geweihten Eiche in dem jetzigen Steigerforst bei Erfurt, einer auch sonst schon dargestellten Begebenheit. Seine Originalität bewies er aber in der Auffassung des Bonifacius, den er nicht als den traditionellen, sanften Greis „mit weifsem Wallebart“, sondern als den energischen Bahnbrecher darstellt, wie er dem Heidenthum mit der unerschütterlichen Ueberzeugung entgegentritt, ohne die der Erfolg sich in den Mysticismus des Wunders verliert, an das unsere heutige Zeit nicht mehr recht glauben will. Neben und über einer Thüre derselben Wand in geschickter Ausnutzung des Raumes wurden „Der heilige Martin“, dem in der Stadt zwei Kirchen geweiht sind, „Die heilige Elisabeth“, die berühmten Schutzheiligen von Thüringen und als charakteristisches Kennzeichen der religiös-mystischen Stimmung des Mittelalters eine jener „Kinderwallfahrten“ dargestellt, wie sie um das Jahr 1212, oder nach anderem Bericht im Jahre 1237, auch in Thüringen stattgefunden hatten.

Das zweite Hauptbild, das nach seinem Vorwurf dem Künstler wieder besondere Gelegenheit zu psychologischer Durchbildung gab, stellt „Die Abbitte Heinrichs des Löwen vor Kaiser Barbarossa“ dar. Mit gröfster Feinheit ist die Rührung des grofsen Kaisers über die Demüthigung des einst so mächtigen Feindes geschildert, und von mächtiger Wirkung die Gestalt des Besiegten.

Das folgende Bild ist dem Andenken „Rudolfs von Habsburg“ gewidmet, der, nach dem Interregnum auf den Thron gelangt, es als seine nächste Aufgabe erkannt hatte, dem in der kaiserlosen Zeit eingerissenen Raubritterthum zu steuern. Er hatte in Erfurt seinen Hauptsitz genommen und erhob hier auf dem Reichstage im Jahre 1290 den Gottesfrieden zum Gesetz. Janfsens Bild stellt den Vorgang dar, wie die gefangenen Ritter und Knechte einer erstürmten Burg gefesselt abgeführt werden. Hier konnte der Künstler sich in den markigen Gestalten, den trotzigen Gesichtern der Gefangenen kaum genug thun, um das wilde Gesindel zu schildern.

Ein friedlicherer Vorwurf war für das nächste Bild angenommen, das wiederum von einer Thüre durchbrochen ist. Es galt der Erinnerung an die im Jahre 1392 eröffnete Universität in Erfurt, der ersten in Europa, die alle vier Facultäten vereinigte, aus der später das gröfste deutsche Geisteswerk, die Reformation, hervorwachsen sollte. Hier mufste Janfsen, um dem geistigen Inhalte gerecht zu werden, zur Allegorie greifen und die alma mater in der Gestalt einer Frau darstellen, deren Thron von den Repräsentanten der vier Facultäten umgeben ist. Die theologische vertritt natürlich Luther, der zwar nicht ihr Lehrer, aber ihr gröfster Schüler war. Die medicinische ist durch Ratingh de Fago — genannt Amblonius de Berka, den zweiten Rector, Leibarzt des Kaisers Sigismund — repräsentirt; die juristische durch Henning Göden, den Begründer des deutschen Staatsrechtes; die philosophische durch Eobanus Hesse, den Naturforscher, Arzt und Dichter, vertreten. In gröfster Lebendigkeit erheben sich die Gestalten dieser merkwürdigen vier Männer neben der hoheitsvollen Academia, als der kraftvollen Zeugen des ungeheueren, geistigen Aufschwungs, den die ganze Welt ihnen verdankt.



PETER JANSSEN
Die alte Erfurter Universität
Wandgemälde im Rathhaussaal zu Erfurt

Das vierte Hauptbild ist einem weniger ruhmvollen Blatt aus der Geschichte Erfurts gewidmet. Der Rath hatte durch Mifswirthschaft und eigenmächtiges Handeln die Stadt in Schulden gestürzt. Die Bürgerschaft empörte sich und nahm den Obervierherrn Heinrich Kellner, das Haupt der Rathspartei, gefangen, um ihn später umzubringen. Janfsen führt uns in das Toben der Rathsversammlung, wo Kellner den anstürmenden Spiefsbürgern zurief, indem er an seine Brust schlug: „Wer ist die Gemeinde? Hier steht die Gemeinde!"

Mehr als 100 Jahre vor dem französischen Sonnenkönig hatte schon das Selbstbewufstsein eines deutschen Bürgermeisters das stolze Wort „l'état c'est moi" gefunden, und Janfsen hatte mit dem sicheren Blick, der ihn bei der Wahl seiner Motive auszeichnet, diesen Moment gewählt, als bezeichnend für den Bürgerstolz, der den Beginn des XVI. Jahrhunderts in Deutschland kennzeichnet, bis der Dreifsigjährige Krieg ihn nur zu sehr niederschlug.

Eine Folge dieser unglücklichen Zeit schildert das nächste grofse Bild, nämlich „Die Unterwerfung der Stadt unter die Herrschaft des Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp von Schönborn", der am 12. November 1664 seinen Einzug in die Stadt hielt und sich am 28. desselben Monats von der Bürgerschaft huldigen liefs. Beide Ereignisse sind auf dem Bilde zusammengefafst und die Entfaltung des reichen costümlichen Prunkes jener Zeit hatte dem Maler Gelegenheit zu einer höchst farbigen Wirkung gegeben, die das Bild nach dieser Seite hin vor den anderen auszeichnet. Geschichtlich bedeutet dieser Moment für Erfurt den Verlust aller Selbständigkeit und bisherigen Freiheit.

Das nächste Gemälde, wieder ein Thürbild, zeigt den „Besuch des Königs Wilhelm III. von Preufsen und der Königin Louise im Jahre 1803 bei Gelegenheit des Ueberganges Erfurts an die preufsische Krone und die Huldigung der Stadt", die das Fürstenpaar mit gröfstem Glanze, wahrer Freude und echter Zuneigung empfangen hatte.

Den Schlufs bildet eine Episode aus der grofsen Zeit, da Deutschland die Zwangsherrschaft Napoleons I. abschüttelte. Ein zur Feier der Geburt des Königs von Rom im Jahre 1811 errichteter

20*

hölzerner Obelisk wurde beim Einrücken der Preufsen im Jahre 1814 vom Volke verbrannt. Und wie mit diesem Gewaltstreich die bewegte Geschichte der Stadt abschliefst, die sich fortan in Frieden entwickeln konnte, so findet in dieser lebendigen Darstellung der grofsartige Gemäldecyklus seinen Abschlufs.

In den März des Jahres 1884 fällt die Vollendung und Ausstellung von Janfsens grofsem Staffeleibild „Die Erziehung des Bacchus". Hier lieferte der Künstler den vollgültigen Beweis dafür, dafs er nicht blofs Monumentalmaler sei, sondern auch Technik und coloristische Durchbildung eines grofsen Atelierbildes beherrsche. In diesem Bilde legte er gewissermafsen alle coloristischen Errungenschaften seiner bisherigen Thätigkeit nieder, und die mächtigen, in üppigster Schönheit prangenden, gleichwohl aber von dem keuschen Zauber hoher Kunst umflossenen weiblichen Gestalten gaben ihm Gelegenheit, mit dem damals noch als unerreichbar angestaunten Makart in erfolgreiche Concurrenz zu treten. Das, was Makart fehlte, die künstlerische Gesundheit in Form, Farbe und Auffassung, das ist dem aus dem Vaterlande des Rubens stammenden rheinischen Künstler im hohen Mafse eigen, und so vermochte er den sinnlichen Reiz, der in weiteren Kreisen Makarts Ruf viel mehr begründet hat, als seine wirklichen hohen künstlerischen Verdienste, durch jene naive und reine Freude an der schönen Natur zu ersetzen, wie sie die Antike, die Renaissance und ihr grosser Schüler Rubens ausdrücken. Für die Düsseldorfer Malerei bedeutete die Ausstellung des Bacchus einen vollständigen Umschwung der ganzen Malweise. Das farbige Element wurde von nun an vollständig in den Vordergrund gerückt, und hat sich seitdem folgerichtig und siegreich weiter entwickelt. Dafs die ortsübliche Prüderie auch durch ein so vornehmes und in aller Heiterkeit ernstes Werk nicht auf die Dauer besiegt werden konnte, ist bedauerlich, aber kein Fehler des Bildes, denn gerade diese Prüderie gehört in erster Linie in das weite, weite Gebiet dessen, womit auch die Götter vergeblich kämpfen.



PETER JANSSEN
Bildnis des Malers Holthausen

Immerhin hatte die „Erziehung des Bacchus" den Erfolg, dafs Janfsens Name, der durch die ausschliefslich monumentalen Arbeiten des Künstlers im gröfseren Publikum wenig genug bekannt worden war, nun auf einmal unter die der ersten deutschen Maler gezählt werden mufste. Kurz vor Vollendung dieses Bildes, das auf den Ausstellungen in Berlin und München berechtigtes Aufsehen erregte, fällt der Auftrag der preufsischen Regierung, für das damals zur Ruhmeshalle umgestaltete Zeughaus in Berlin drei Wandgemälde zu schaffen, die in verhältnifsmäfsig kurzer Zeit in den Jahren 1884, 1888 und 1890 entstanden sind, wobei zu bedenken ist, dafs Janfsen nicht nur seine umfassende Lehrthätigkeit in ausgiebigstem Mafse versah, an anderen Malereien, so denen der Aula arbeitete, sondern allmählich auch als ständiges, das heifst, immer wieder gewähltes Mitglied der



PETER JANSSEN

Feldarbeit

Theil der Wandmalereien in der Aula der Akademie zu Düsseldorf

akademischen Direction, einen grofsen Theil der Leitung der Anstalt hatte auf sich nehmen müssen.

Dem Charakter des Raumes entsprechend, waren es ausschliefslich Kriegsbilder, die für das Zeughaus gefordert wurden, und Janfsen malte nacheinander „Die Schlacht bei Fehrbellin" (1884), „Die Begegnung Friedrichs des Grofsen mit Ziethen bei Torgau" (1888) und „Die Schlacht bei Hohenfriedberg", und diese drei Bilder gehören ohne Zweifel zu dem Besten, was die Ruhmeshalle an malerischer Ausstattung aufzuweisen hat.

Bis zu dieser Zeit hatte die Vaterstadt des Künstlers es noch nicht für nöthig befunden, sich den Besitz eines Werkes von seiner Hand zu sichern. Im Jahre 1890 gab sie ihm, ihrem gröfsten Geschichtsmaler, den Auftrag, ein Bildnifs Andreas Achenbachs zu malen. Schon früher hatte Janfsen den Beweis geliefert, dafs er in seiner grofsartigen Auffassung des Menschen auch als Porträtmaler das Vortrefflichste zu leisten im Stande war. Das Bild des alten Akademieinspectors Holthausen, das auf der grofsen Düsseldorfer Ausstellung von 1880 allgemeine Bewunderung erregte (jetzt im Besitz der Düsseldorfer Akademie), ist in seiner malerischen Auffassung und energischen Charakterisirung das Muster eines kraftvollen Männerbildnisses, wie es die Düsseldorfer Kunst seit vielen Jahrzehnten nicht mehr hervorgebracht hatte.



PETER JANSSEN
Malerei und Bildhauerei geführt von der Schönheit
Deckengemälde in der Aula der Akademie zu Düsseldorf

Die Nationalgalerie hatte nicht lange darauf, 1883, ein Porträt des Feldmarschalls Herwarth von Bittenfeld bestellt, das nicht weniger lebendig wirkt, wenn auch der Kopf keine so besonders dankbare Aufgabe bot. Aber schon vor Vollendung des Achenbachporträts, das, trotz einiger Schwierigkeiten, die es gekostet hatte, den greisen Künstler zu wenigen Sitzungen zu bewegen, ebenfalls als das Muster eines psychologisch vertieften Künstlerporträts gelten kann, hatte ein Düsseldorfer Bürger, Herrn Carl Weiler, zum Gedächtnifs der Städtegründung Düsseldorfs, deren 600jähriger Gedenktag 1888 gefeiert wurde, dem Künstler den Auftrag gegeben, „Die Schlacht bei Worringen" zu malen, an die sich jene Verleihung der Stadtrechte anknüpfte; und im April 1893 wurde dieses grofse und mächtig wirkende Bild in der Kunsthalle, für die es bestimmt war, zum erstenmal ausgestellt. Die Schlacht bei Worringen (ein kleiner Ort unterhalb Köln, jetzt Eisenbahnstation) entschied am 5. Juni 1288 den Limburger Erbfolgekrieg.

Herzog Johann von Brabant, die Grafen von Jülich, Cleve, Berg und Mark verbündet mit der Stadt Köln, besiegten dort den Grafen Reinald von Geldern und den Erzbischof Siegfried von Westerburg. Beide wurden gefangen, das Schlofs des Erzbischofs zu Worringen wurde zerstört, und der Brabanter erstritt sich die Erbschaft Limburg, das seitdem bei Brabant verblieb. Den

Düsseldorfer Bürgern, die unter Anführung des Mönchs Walter Dodde an der Schlacht thätigen Antheil genommen hatten, wurde zur Belohnung ihrer Dienste das Städterecht gegeben.

Der Künstler stand bei dem gegebenen Motiv vor keiner leichten Aufgabe, denn abgesehen von dem doch nur localen Interesse ist die Begebenheit durch wenig oder nichts vor zahllosen ähnlichen Raufereien des Mittelalters ausgezeichnet. Und dennoch gelang es Janfsen, durch die Betonung des rein Menschlichen in der Gestalt des fanatischen Anführers, durch eine mächtige Darstellung der Begeisterung, die der redegewandte Dominikaner bei den von ihm aufgestachelten Landleuten entflammt, aus diesem so fernliegenden Motiv ein grofsartiges Kunstwerk zu schaffen.



PETER JANSSEN
Kaiser Friedrich II. entlässt deutsche Ordensritter aus Marburg zur Colonisirung Preussens
Wandgemälde für die Aula der Universität zu Marburg

Es ist darin etwas von dem furor teutonicus, von dem der grofse Kanzler einmal gesprochen hat; ein Sturm wie vor dem Gewitter, bevor die ersten heifsen Tropfen fallen, geht durch das Bild, eine Bewegung von Kampfesmuth und trotzigem Kraftgefühl, wie sie deutschem Wesen seit Jahrtausenden eigen sind.

„Die Schlacht bei Worringen" brachte auf der Berliner Ausstellung 1893 dem Künstler die grofse goldene Medaille ein, und im Jahre 1895 wurde ihm dann endlich auch formell die Direction der Akademie übertragen, deren Lasten und Arbeiten er schon seit Jahren fast ausschliefslich getragen und erledigt hatte. Es wäre vielleicht besser gewesen, für den Künstler sowohl wie für die Anstalt, wenn man mit dieser äufseren Anerkennung seiner Verdienste und Erfolge etwas weniger lange gezögert hätte und sich nicht durch allerlei Bedenken hätte bewegen lassen, das nicht nur einzig Richtige, sondern auch Nothwendige so lange aufzuschieben, bis gar keine andere Möglichkeit mehr vorhanden war. Damit hatte die Akademie wieder einen Leiter bekommen, der im Stande war, von grofsen und nationalen Gesichtspunkten aus die Schule und somit die Düsseldorfer Kunst zu der Höhe zu führen, die sie jetzt einnimmt.

Im Jahre 1896 wurde dann endlich auch das Werk, nicht vollendet, denn das war es in der Hauptsache schon seit längerer Zeit, aber der allgemeinen Betrachtung zugänglich gemacht, an dem Janfsen während der letzten zehn Jahre mit Unterbrechungen gearbeitet hatte. Es war dies die Malerei in der akademischen Aula, zu der die preufsische Regierung schon in den 80er Jahren den Auftrag ertheilt hatte. Die Bedeutung dieses Werkes beruht nicht allein in dem gemalten Friese, der den Saal an allen vier Seiten umgiebt, und in den drei runden Deckenbildern, sondern nicht zum wenigsten auch in der harmonischen Ausstattung des grofsen Raumes, die in Deutschland wohl zum erstenmal wieder jene wahrhaft künstlerische Gesammtwirkung erstrebt, wie sie die Italiener, vor Allem die Venezianer in ihren Festräumen zum vollendeten Ausdruck gebracht haben. In dem Architekten Adolf Schill hatte Janfsen einen Helfer gefunden, mit dem vereint er ein Werk schaffen konnte, das sich würdig an jene Vorbilder anschliefst.

Ueber der in zartem Rothgold bekleideten Wand zieht sich das eigentliche Kunstwerk, der gemalte Fries hin, dessen Motiv das menschliche Leben selbst ist, ein Vorwurf, wie ihn ja höher und gröfser kein Künstler erdenken kann, wie ihn zahllose Dichter und Maler zu lösen unternommen haben, wie ihn Goethe in seinem Faust poetisch erschöpft hat, wie er aber in der bildenden Kunst kaum je in dieser Weise aufgefafst und durchgeführt worden ist.

Die farbenreichen Compositionen, die in einem fortlaufenden Bilde die Schicksale und Thaten eines grofsen Menschen darstellen, beginnen an der östlichen Schmalwand. Wir sehen das Kind an der Brust der Mutter, umgeben von Engeln und Waldgenien, noch unbewufst des Lebens, es geniefsend. Dann versucht das Kind die ersten schwachen Schritte, gestützt und behütet von den Schutzgeistern der Jugend. Es wächst heran. In scherzendem Spiel versucht es schon den Kampf, der es im Leben nicht verlassen soll. Den erstarkenden Knaben lehrt ein Engel ernstere Thätigkeit. Hinter dem Ackersmann führt er ihn her und läfst ihn die Saat beginnen, in deren Ernte und Einbringung er die Arbeit seines Lebens vollenden soll. Eine heitere, offene Landschaft begleitet die Figuren; reicher und üppiger entwickelt sie sich, denn des Menschen glücklichste Zeit, die Zeit kraftvoller Jugend, erster Liebe naht. Ein Kranz von Liebesgöttern umgiebt ihn und die Geliebte; weit zurück scheint alles Irdische zu treten. Coloristisch erhebt sich die Darstellung hier vielleicht zu ihrer Höhe. Ein Reichthum von Schönheit und Liebreiz ist über die beiden Gestalten ausgegossen, wie es der monumentalen Kunst kaum je gelungen ist. Bald aber beginnen die Kämpfe des Lebens. Erst sind es die Thiere des Waldes, die der Mann bekämpfen mufs, um die Seinen zu schirmen, dann zieht es den im Streit Erprobten hinaus auf ein gröfseres Thatenfeld. Auch hier wird ihm, dem Helden, der Sieg, während das gestrandete Schiff im Hintergrund darauf hindeutet, dafs nicht allen Sterblichen Erfolg, nicht Allen Gelingen zu Theil wird, dafs aber hier nicht das Leben dargestellt wird, wie es sich im Elend der Alltäglichkeit hinschleppt, sondern ein Leben, wie es vorbildlich sein soll, ein Heldenleben. Hatte sich der Horizont verdüstert, als der Mann mit den tückischen Thieren der Wildnifs kämpfte, so loht ein Weltbrand hinter dem heimkehrenden Sieger, ein Brand, der das Morsche und der Vernichtung Anheimgefallene verzehrt. Der Sieger bringt die Palme des Friedens mit. Die Göttinnen, die ihn begleiten, deuten vielleicht auf die Künste des gewonnenen Friedens und darauf, dafs er nicht als Eroberer ausgezogen war, sondern als Verteidiger der höchsten Güter der Menschheit. Unter den Siegeswagen geworfen, erscheinen die letzten Feinde: das der gesunden Entwicklung sich entgegenstemmende Mittelalter und die in gleifsendes Gewand gehüllte Lüge und Heuchelei. Der lange Lauf des Lebens naht seinem Ende. Noch eine kurze Frist ist dem Alternden gegeben, um sich der Ruhe, des



PETER JANSSEN
Sophie von Brabant, Tochter der h. Elisabeth, zeigt den Marburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind
Wandgemälde für die Aula der Universität zu Marburg



gewonnenen Friedens in der Mitte der Seinen zu erfreuen. In fröhlichem Kreise umgeben ihn die spielenden Engelsputten, dann naht der unerbittliche Tod. Trotz des ernsten Tones, in den dieses Bild gestimmt ist, leuchtet auch aus ihm jene überirdische Heiterkeit, die das Traurige, ja selbst das Schreckliche verklärt. In den goldenen Tönen des abendlichen Himmels ist coloristisch der Gedanke angedeutet, der am Ende des Bildes zur Aussprache kommt und zu den merkwürdigen Bildern der Nordwand überleitet. Am Grabe des Verstorbenen zeigt sich der Engel der Verheifsung, der den Zurückgebliebenen das trostreiche Mysterium kündet, das sich in den folgenden Bildern offenbart, das Leben nach dem Tode. Waren die Bilder der drei, im vollen Lichte befindlichen Wände die farben- und formfrohe Sprache der heiteren, lebendigen Kunst, so giebt Peter Jansen in den, wie von einem geheimnifsvollen, inneren Licht durchleuchteten Gemälden, die auf den dunklen Wänden zwischen den Fenstern angebracht sind, das Bekenntnifs einer künstlerischen Religion, wie sie seit Michel Angiolos Gericht in dieser Kraft und bewufster Ueberzeugung kein Künstler mehr gewagt hat. Auferweckung und jüngstes Gericht führen zum Schauen des Allerhöchsten. Die Wände scheinen zu schwinden, in unendliche Fernen verliert sich der Blick des Beschauers, aber er vermag in die letzten Höhen nicht einzudringen. Im letzten Bilde steigen jubelnde Engelschaaren zur Erde nieder und knüpfen mit dem Evangelium, der guten Botschaft, die sie den Hirten bringen, an den Anfang, die irdische Geburt des Menschen an.



PETER JANSSEN
Scene in einer Kapelle zu Murcia

Irdisches und himmlisches Leben hatten die Wandgemälde geschildert. An der Decke sind in drei grofsen Rundbildern die grofsen Mächte dargestellt, aus denen der Mensch stammt, die ihn begleiten und zur Höhe führen: Natur, Schönheit und Phantasie; die uralte Dreiheit der Natur, Stärke und Religion in der Auffassung des Künstlers, der seine Religion in der Schönheit, seine Stärke in der Phantasie findet, und eines durch das andere ergänzt. In üppiger Landschaft sitzt die Allmutter Natur, Alles was lebt, schmiegt sich an sie und Allen lächelt sie. Hüllenlos, in überwältigender Formenpracht schwebt die Schönheit aus dem mittelsten Deckenbild hernieder. Malerei und Bildhauerkunst begleiten sie. Das letzte Bild, das auch das erste sein kann, zeigt die Phantasie, die aus den Banden des Leiblichen sich auf dem Fabelwesen des Greifen über das Sinnliche emporhebend das Uebersinnliche erreicht und zu umfassen vermag.

Auch diese Deckenbilder, die, gleich wie die Bilder der Nordseite, die höchsten Ideen verkörpern, halten sich von frostiger Allegorie fern. Nicht umsonst hat der Künstler der Mutter Natur ein Bild gewidmet. Sie hat sein Auge gebildet und seine Hand geführt, und so erscheinen die Gestalten alle nicht als blutlose Reflexionen, sondern in lebendiger, strahlender Pracht, blühender Schönheit.

Schon lange vor der Einweihung der Aula hatte der unermüdlich schaffende Meister eine neue grofse Arbeit begonnen, nämlich einen Gemäldecyklus für die Universität Marburg, der im Ganzen aus sieben Bildern besteht, und aus sechs Lunetten, in denen die Sage von Otto dem Schütz behandelt ist. Die Motive der Wandbilder sind folgende: „Friedrich II. entläfst deutsche Ordensritter aus Marburg zur Colonisirung Preufsens 1236". „Die heilige Elisabeth, die sich mit der Krankenpflege gegen die Vorschrift und über ihre Kräfte hinaus angestrengt hat, wird von ihrem Beichtvater und ‚Zuchtmeister' Konrad von Marburg mit der Geifselung bedroht 1231". „Sophie von Brabant, Tochter der hl. Elisabeth, zeigt den Marburgern den jungen Landgrafen



PETER JANSSEN
Einzug der Reformatoren in Marburg zum Zweck des Religionsgespräches zwischen Zwingli und Luther
Wandgemälde für die Aula der Universität zu Marburg

Heinrich das Kind 1248". „Die Schlacht bei Lauffen am Neckar zwischen den Hessen unter Philipp dem Grofsmüthigen und den Kaiserlichen unter Philipp von der Pfalz". „Einzug der Reformatoren in Marburg zum Zweck des Religionsgespräches zwischen Zwingli und Luther. Die vom Volke Begleiteten werden durch Ulrich von Württemberg und Philipp den Grofsmüthigen von Hessen empfangen". Ein sechstes und siebentes Bild werden den Auszug der Dominikaner aus dem Kloster, welches zur Universität bestimmt war, darstellen, und die Begrüfsung Christian Wolffs durch die Marburger Studentenschaft.

An der Fensterwand ist in Zwickelbildern die Sage von Otto dem Schütz in reizvollen, halb genrehaften Darstellungen erzählt. Es sind im Ganzen sechs Bilder. Das erste zeigt seine Flucht aus der Burg des Vaters, der ihn zum Geistlichen bestimmt hatte. Ferner: „Er ist in den Diensten des Herzogs von Cleve als Hundejunge, und es entspinnt sich zwischen ihm und der Tochter des Herzogs ein Liebesverhältnifs". „Auf der Jagd wird die Prinzessin von einem Auerochsen angegriffen, ihr Pferd stürzt, aber Otto tödtet den Ur und rettet die Geliebte". „Er bringt der jungen Dame nächtlicherweise eine Ständchen auf der Laute". „Ein Freund seines Vaters, Heinrich von Homburg, kommt nach Cleve und erkennt in dem Thorwächter den Sohn seines Herrn, theilt ihm den Tod seines Vaters und Bruders mit, sowie dafs er der Thronerbe ist". „Otto der Schütz führt seine Prinzessin heim und übernimmt die Herrschaft".

* * *

Das Zusammenwirken v. Gebhardts, Janfsens und in der ersten Zeit auch Wilhelm Sohns hatte der Düsseldorfer Figurenmalerei der letzten 20 Jahre die Richtung gegeben, ohne dafs von den zahlreichen Schülern dieser drei Lehrer ihr seitdem neue Wege erschlossen worden wären, von denen man sagen dürfte, dafs sie zu neuen noch unbetretenen Gebieten führen könnten.

Neben Janfsen und v. Gebhardt, unter deren Zeichen die Entwicklung der Akademie in der genannten Zeit steht, arbeitete aber noch eine Reihe selbständiger Künstler auch auf dem Gebiete der Monumentalmalerei und des figürlichen Staffeleibildes und hat nicht wenig dazu beigetragen, die Stellung der freien Künstlerschaft auch auf diesen, gerne sogenannten akademischen Gebieten zu befestigen. Auch diese Maler verdanken dem Kunstverein vielfache und reiche Unterstützung bei ihren Werken.

Als der an Jahren älteste von ihnen mufs ein Künstler genannt werden, der seit Anfang der 70er Jahre zwar in Düsseldorf ansässig war, aber der Schule nicht eigentlich angehört und aufser einer einzigen grofsen Arbeit, die durch den Zweck, den sie erfüllt, zu den am meisten gesehenen Kunstwerken in Düsseldorf gehört, in den dreifsig Jahren, die er noch in Düsseldorf lebte, wenig mehr an die Oeffentlichkeit getreten ist. Ernst Hartmann war 1818 in Magdeburg geboren, er hatte in Dresden, Italien und in Antwerpen studirt. Eine Zeitlang lebte er in Stuttgart, wo er in der Redaction der Zeitschrift „Ueber Land und Meer" thätig war. In Düsseldorf schuf er im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen Anfangs 1870 den Vorhang des Stadttheaters, der noch heute seinem Zweck erhalten geblieben ist. Die etwas flaue Malweise und die nicht immer einwandfreie Zeichnung lassen die gründliche Düsseldorfer Schulung vermissen, dennoch ist die Composition „Die Wahrheit enthüllt sich dem Gott der Dichtkunst" von grofsem Wurf und nicht ohne eine, wenn auch theatralische, so doch feierliche Wirkung. Auf alle Fälle beweist dieses Bild mit seinen unbekleideten Gestalten, dafs man in Sachen der Kunst vor einem Vierteljahrhundert freier in Düsseldorf dachte, als heute, wo der Ausstellung sogenannter Nuditäten die gröfsten Hindernisse in den Weg gelegt werden. Hartmann starb im Jahre 1900.

An der Spitze der noch Lebenden steht Albert Baur, der in idealem Sinne als einer der wenigen Schüler seines genialen Landmannes Rethel aufgefafst werden kann, denn dessen Bilder in Aachen gaben dem jungen Manne (Baur war 1835 in Aachen geboren) den ersten äufseren Anlafs und die ersten Anregungen für seine künstlerischen Neigungen, die sonst in dem an solchen Anregungen damals nicht allzureichen Aachen vielleicht noch lange geschlummert hätten. Aber der Eindruck der mächtigen Werke war ein so starker, dafs er alle Schwierigkeiten überwinden half, und Baur setzte es durch, von der Universität Bonn, die er bereits bezogen hatte, 1854 auf die Düsseldorfer Akademie überzugehen.

Dieselbe befand sich damals bereits in dem genugsam gekennzeichneten Stadium des Niederganges, insbesondere der Geschichtsmalerei, der sich Baur zu widmen gedachte, und vermochte dem von Rethels gesundem Stilgefühl Begeisterten keine Anregung zu bieten. Rethels Genosse



ALBERT BAUR
Christliche Märtyrer

und Gehülfe Joseph Kehren, an den sich Baur wandte, war ebensowenig die geeignete Persönlichkeit, um als Lehrer besonders fördernd zu wirken. So war Baurs Lehrzeit in Düsseldorf keine erfreuliche, bis er sich dem nur wenige Jahre älteren Wilhelm Sohn anschlofs, der schon damals anfing, sein merkwürdiges Lehrtalent an seinen Mitstrebenden auszuüben, obwohl er künstlerisch selbst noch ganz in der conventionellen Malerei befangen war. Sein mit der Feder gezeichneter Carton „Barbarossa im Kyffhäuser" hatte aber bereits allgemeines Aufsehen erregt und ihn zum Mittelpunkt einer kleinen Gemeinde von Verehrern und Schülern gemacht. Auch seine Studienköpfe, die er noch in der Malklasse seines Oheims gemalt hatte, erregten grofses Aufsehen. Durch ihn wurde Baur soweit gefördert, dafs er auch in die Malklasse des alten Carl F. Sohn eintreten konnte, und diesem vortrefflichen Lehrer verdankte er ohne Zweifel, wie so viele Andere, die Grundlage seines technischen Könnens.

Dennoch hielt es Baur im Jahre 1860 nicht mehr in Düsseldorf; er ging nach München, wo er eine Zeitlang bei dem als Künstler, wie als Menschen gleich originellen Schwind arbeitete, ohne doch von ihm sonderlich beeinflufst zu werden. Eher haben die ersten Bilder Pilotys, die gerade damals entstanden waren, Eindruck auf ihn gemacht, wenn derselbe sich auch nur in der Stoffwahl seines ersten grofsen Bildes „Ottos III. Leiche wird aus Italien nach Deutschland gebracht", ausspricht. Die Vollendung dieses Bildes fällt wieder nach Düsseldorf, wohin Baur 1862 zurückgekehrt war. Schon der Carton zu dem Bilde machte grofses Aufsehen, und noch während der Arbeit an dem Bilde gewann Baur eine Concurrenz zu einem grofsen Wandgemälde im Schwurgerichtssaal zu Elberfeld, das „Das jüngste Gericht" darstellte, in seiner Mitte Christus, der die Guten von den Bösen sondert. Zur Rechten Christi werden ihm die Bufsfertigen und die von ihren Sünden durch Gottes Gnade Gereinigten von Adam bis zu David und Petrus, von dem verlorenen Sohn bis zu dem bufsfertigen Schächer durch den Erzengel Gabriel zugeführt, zur Linken die dem Gericht anheimgefallenen Sünder durch Michael zurückgetrieben. Das grofse Bild zeigte schon alle Vorzüge, die der Künstler später noch weiter entwickeln sollte, eine klare Composition und verständige, malerische Gliederung der einzelnen Gruppen.

Es folgte der zweimal gemalte „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" 1869 und 1874 (das einmal vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen der Gemäldegalerie des Kunstvereins in Barmen geschenkt wurde) und dann 1870 ein Bild, das Baurs Ruf weithin verbreitete und befestigte und der Düsseldorfer Kunst wieder eines jener Werke gab, die allgemein bekannt und unvergessen bleiben werden: „Christliche Märtyrer", das mit Hülfe eines Beitrages von Seiten des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen der Galerie der Kunsthalle in Düsseldorf geschenkt wurde und jetzt eines der hervorragendsten Bilder dieser Sammlung ist.

Im Jahre 1866 schon erhielt Baur einen Ruf als Professor an die Kunstschule in Weimar, dem er aber erst, nachdem er 1872 wiederholt wurde, Folge leistete. In Weimar entfaltete er eine äufserst anregende Lehrthätigkeit. Von seinen Schülern, die zum Theil später nach Düsseldorf übersiedelten, sind zu nennen: Ferd. Brütt, die Brüder Karl und Joh. Gehrts, Henseler, der Genremaler der Mark Brandenburg, und Thure von Cederström, jetzt in München.



ALBERT BAUR
Nach der Grablegung

Baur selbst wandte sich in Weimar einem in Deutschland wenig gepflegten Gebiet zu, das in England dagegen sich



ALBERT BAUR
Franz I. von Frankreich in der von ihm begründeten ersten Lyoner Seidenfabrik
Wandgemälde in der Webeschule zu Krefeld

grofser Beliebtheit erfreut, nämlich dem antiken Genre, das er natürlich nicht in klassicistischer Weise, sondern auf Grund eingehender archäologischer Studien durchaus malerisch und mit grofsem Erfolg behandelte. Diese Motive entwickelte er aber, nachdem er schon 1874 aus Rücksicht auf seine Gattin, die das Klima in Weimar nicht vertragen konnte, wiederum nach Düsseldorf zurückgekehrt war, wieder zu einer mehr historischen Auffassung, der das stimmungsvolle Bild „Die Frauen am Grabe Christi“, dann „Die Flucht nach Aegypten“ und „Herodias' Tochter“ entstammen, ohne dafs der Kunstler es unterliefs, weitere kleinere genrehafte Bilder aus dem antiken Leben und auch vortreffliche Porträts zwischendurch zu malen.

Wandmalereien in Schalke, welche decorative Darstellungen aus der Grofsindustrie enthalten, führten ihn zur Monumentalmalerei, der er von jeher zugestrebt hatte, und bei der Ausmalung des Gürzenichsaales zu Köln, zu welcher der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen wiederum freigebig beigesteuert hatte, fiel ihm der Mitteltheil des darzustellenden Dombaufestzuges mit dem Aufzug der Kölner Geschlechter zu.

So vorbereitet, konnte er an den ihm vom Cultusminister ertheilten grofsen Auftrag, für die Webeschule in Krefeld einen Bildercyklus aus der Geschichte der Seidenindustrie zu malen,



ERNST ROEBER
Brandung

herangehen. Im Laufe von wenigen Jahren vollendete er die aus fünf grofsen, bildmäfsigen Compositionen und einigen Zwischenfeldern bestehende Reihe monumentaler Schöpfungen, die einen hervorragenden künstlerischen Schmuck der benachbarten Industriestadt bedeuten. Der Cyklus beginnt mit dem Bilde „Kaiser Justinian empfängt durch Mönche die ersten Seidenraupen-Eier, die jene in ihren ausgehöhlten Stäben herübergebracht hatten". Das zweite Bild stellt dar, wie „König Roger II. von Sicilien gefangene Seidenweber in seine Heimath bringt", das dritte den „Franz I. von Frankreich in der von ihm begründeten ersten Lyoner Seidenfabrik", das vierte „Den Besuch Friedrichs des Grofsen in Krefeld im Hause eines Fabrikanten" und schliefslich „Napoleon I. und der Erfinder Jacquard auf der Pariser Ausstellung 1803". Ein sechstes Bild ist in Aussicht genommen, harrt aber noch der Ausführung, da der gewünschte historische Moment sich noch nicht eingestellt hat.

Der Künstler hat die grofse Schwierigkeit, solche ohne weiteres nicht leicht verständlichen Episoden, die in den verschiedensten Zeiten spielen, künstlerisch auszugestalten, vortrefflich gelöst. Ohne geradezu zu stilisiren, hat er doch eine Ausdrucksform gefunden, die in Form und Farbe an den Gobelin erinnert und damit in feiner Weise sich auch dem Ort, für den die Gemälde geschaffen wurden, anpafst. Wirkungsvolle ornamentale Umrahmungen halten die costümlich reich ausgestatteten, klar componirten Bilder zusammen und vereinigen sie mit den kleineren Zwischenfeldbildern zu einer prächtigen Gesammtwirkung.

Hierauf malte Baur im Rathhause zu Düsseldorf neben Fritz Neuhaus und Klein-Chevalier ein historisches Motiv, nämlich „Die Besitzergreifung der Stadt Düsseldorf durch den branden-



ERNST ROEBER
Attaque des Leutnants von Papen-Köningen vom Westfälischen Ulanen-Regiment Nr. 5 gegen französische 2. Husaren bei Bolchen vor Metz



FRITZ ROEBER
Kaiser Heinrich IV. auf der Flucht von den Bürgern Kölns aufgenommen

burgischen Commissar Stephan von Hertefeld" und vier Allegorien, „Die bürgerlichen Tugenden" darstellend.

Seine letzte grofse Arbeit vollendete A. Baur für seine Vaterstadt Aachen. Im Rathhaus waren die beiden Felder im Treppenhaus, die Rethel noch hatte malen sollen, frei geblieben, und ihre Ausschmückung wurde A. Baur übertragen. In den letzten Jahren schuf er hier zwei Bilder, die eine würdige Einleitung zu den für den Jüngling einst vorbildlichen grofsen Arbeiten Rethels bilden. Das erste derselben behandelt das Motiv, wie „Kaiser Barbarossa den beiden Vertretern der Aachener Bürgerschaft den Eid abnimmt, ihre Stadt in vier Jahren mit Mauern und Thoren zu befestigen", als Anfang der Blüthezeit Aachens, und zweitens „Die Entdeckung der Aachener warmen Quellen durch Granus Serenus, Präfecten von belgisch Gallien zur Zeit Trajans".

Etwas jünger als Baur ist der 1840 in Geisenheim im Rheingau geborene Wilhelm Simmler. Ein ebenso begabter, wie vielseitiger Maler, ist er verhältnifsmäfsig wenig an die Oeffentlichkeit getreten und verliefs 1891 Düsseldorf, um nach Berlin überzusiedeln, wo er verschiedene grofse Arbeiten monumentalen Charakters ausgeführt hat. Simmler war 1857 auf die Akademie gekommen, also etwa in derselben traurigen Zeit, wie Baur. Er studirte bei Köhler, C. Sohn, Schadow und schliefslich auch bei Bendemann, wandte sich dann aber ebenfalls nach München, wie so viele Andere, wo er von 1861—63 verweilte, um dann ebenfalls wieder nach Düsseldorf zurückzukehren. Hier entwickelte er nun eine reiche Thätigkeit, die ihn auf fast alle Gebiete der Malerei führte. Er malte Genrescenen von zum Theil grofser Kraft des Ausdrucks, so 1873 den „erschossenen Wilderer", Jagdbilder, decorative Bilder, darunter einige für eine Villa in Godesberg; für das Stadttheater in Krefeld entwarf er einen sehr wirkungsvollen Vorhang im Auftrage des Kunstvereins und malte dann zwei der damals gerade modern werdenden Panoramen. So für Berlin mit E. Hünten zusammen den „Sturm auf St. Privat" 1879, und im folgenden Jahre für Hamburg den „Einzug der Meccakarawane in Kairo", mit Themistokles von Eckenbrecher, der 1861—63 Schüler von Oswald Achenbach gewesen war und dann längere Zeit in Düsseldorf selbständig gearbeitet hat.

Nach Vollendung dieser grofsen Arbeiten wurde Simmler mit dem Auftrage betraut, eines der Bilder für die Ruhmeshalle zu malen, und zwar „Die Fahrt des grofsen Kurfürsten über das Haff", und er schuf hier ein Werk, das sich den verschiedenen andern Düsseldorfer Arbeiten an dieser Stelle würdig anschlofs. In der Folgezeit beschäftigte er sich mit den Vorarbeiten für einen grofsen Auftrag, nämlich drei Bilder aus der preufsischen Geschichte im Rathhaus zu Berlin zu malen, dessen Ausführung ihn dann endgültig nach Berlin führte. Hier ist er rüstig thätig und malt Scenen aus dem Hochgebirge, Jagdbilder, mythologische Scenen und Porträts.

Etwas glücklicher in Bezug auf ihre Schülerzeit als Baur und Simmler trafen es die beiden Künstler, die fast ein und ein halbes Jahrzehnt später nach Düsseldorf kamen, da sie sich sogleich dem feinsinnigen Bendemann anschlossen, von seiner grofsen Erfahrung Nutzen ziehen konnten und



FRITZ ROEBER
Theatervorhang in Elberfeld

schliefslich in Peter Janfsen, der damals schon Meisterschüler war und seine kraftvolle Persönlichkeit anfing geltend zu machen, einen Freund und Genossen fanden, der auf sie so wenig, wie auf die ganze nachfolgende Generation ohne Einflufs bleiben konnte.

Ernst und Fritz Roeber, 1849 bezw. 1851 als Söhne des Dichters Friedrich Roeber in Elberfeld geboren, kamen im Jahre 1868 zur Akademie nach Düsseldorf, verliefsen dieselbe aber, von den damaligen unerfreulichen Verhältnissen abgestofsen, sehr bald wieder, um Privatschüler Bendemanns zu werden, der damals gerade seine Thätigkeit als Lehrer und Director der Akademie niederlegte.

Die erste Lehrzeit wurde durch den Krieg 1870 71 unterbrochen, den beide Brüder mitmachten, um, mit den Offiziers-Epauletten geschmückt und zu Männern gereift, glücklich zurückzukehren.

Das Verhältnifs zu Bendemann, dessen Familie dem Hause Roeber dauernd freundschaftlich verbunden war, blieb somit auch mehr ein freundschaftliches. Beide Roeber durften unter Anderem,



FRITZ ROEBER
Die Naturwissenschaften
Wandgemälde in der Aula der Akademie zu Münster

ebenso wie Peter Janfsen, dem stets hochverehrten Lehrer bei den Malereien in den Corneliussälen der Nationalgalerie helfen. Speciell Ernst Roeber beschäftigte sich mit den allegorischen

Figuren im vorderen Saal und führte selbständig kleinere Wandmalereien von zum Theil sarkastischem Inhalt in der Nationalgalerie aus. In die erste Düsseldorfer Zeit fallen neben den



FRITZ ROEBER
Die Theologie
Wandgemälde in der Aula der Akademie zu Münster

unvermeidlichen Schülerarbeiten einige Porträts, Zeichnungen und Cartons zum Nibelungenlied, welche auf die spätere ausgiebige illustrative Thätigkeit vorbereiteten.

Fertige Oelgemälde entstanden noch nicht, da Ernst Roebers coloristische Anlagen bei der damals immer noch herrschenden Lehrmethode, das Hauptgewicht auf den Carton zu legen, nicht zur Entwicklung und Ausbildung kamen. Diese wurden erst begünstigt durch das Studium der alten Meister in Dresden, in denen E. Roeber die Brücke fand, die ihn vom rein zeichnerischen Ausdruck zur Farbe leitete. In Berlin, wo er sich seit 1874 ständig aufhielt, malte er die ersten Oelbilder, so „Nymphen von Faunen überrascht" und „Faun, Mädchen belauschend" (1878). An Illustrationen entstanden damals die Zeichnungen zu Schillers Geisterseher, zu Macbeth und Fritjof und zahlreiche Entwürfe, die allerdings nicht herausgegeben wurden, aber die Unterlage zu verschiedenen farbigen Studien und einem coloristisch sehr interessanten, allerdings erst sehr viel später vollendeten Bilde „Faust und Helena" abgaben. In Düsseldorf, wo sich Ernst Roeber bald wieder ständig niederliefs, folgten nun eine grofse Zahl von Oelbildern (z. B. Tochter der Herodias), Gouachen meist antikisirend-erotischen Inhalts, Zeichnungen und später auch die Vorarbeiten zu mehreren grofsen monumentalen Arbeiten, welche der Künstler an verschiedenen Orten ausführte.

Hierher gehören die Wandmalereien mit lebensgrofsen Figuren für einen Speisesaal im Hause des Herrn Emil Weyerbusch in Elberfeld, welche die Elemente als Erzeuger aller Lebensproducte darstellen. Auf einer Schmalseite des Raumes waren bukolische Scenen ausgeführt. Es folgten im Jahre 1887 ein grofses Bild für die Ruhmeshalle in Berlin: „Prinz Friedrich Karl von Preufsen und sein Generalstab auf der eroberten Düppeler Schanze II" und ebenfalls im Staatsauftrag seit 1890 umfangreiche Wandgemälde für den grofsen Sitzungssaal im Landeshause zu Danzig. Sie enthalten auf den Langseiten „den Einzug der Ritter des Deutschen Ordens in die Marienburg", und „Paul Beneke, Admiral von Danzig, wird vom Rath der Stadt bei seiner Einfahrt mit seiner Flotte und der eroberten burgundischen Galeere empfangen". Auf den Schmalseiten sind die vier Kardinaltugenden, Stärke, Weisheit, Mäfsigung und Treue, dargestellt.

Im Anschlufs an diese Arbeiten erhielt E. Roeber von den Herren Albert und Wilhelm Jüncke in Danzig den Auftrag, für das dortige Rathhaus einige Wandbilder zu schaffen, an denen er in den Jahren 1895—97 arbeitete. Sie stellen „die Grundsteinlegung der Danziger Stadtmauer durch die Grofsmeister des Deutschen Ordens" und den „Maienritt der Danziger Bürger auf dem langen Markt in Danzig" vor.

Die letzten noch im Entstehen begriffenen, decorativ monumentalen Arbeiten sind theils für das Schlofs Wacholderhöhe des Herrn Carl von der Heydt bestimmt und behandeln philosophisch-allegorische Darstellungen des Lebens, theils sind es Bilder aus der älteren Geschichte Elberfelds, welche das dortige Rathhaus schmücken werden.

Aufser diesen historisch-romantischen oder erotisch-idyllischen Bildern behandelt der vielseitige Künstler, der nebenbei mit ganzer Seele Reiteroffizier ist, in durchaus realistischer Weise und mit unanfechtbarem Sachverständnifs Militärbilder verschiedenster Art, die ihn durchaus als berufenen Schlachtenmaler erscheinen lassen. Es entstanden auf diesem Gebiet Reiterporträts, Momente des Regimentsexercirens auf dem Uebungsplatz, meist in Gouache gemalt, und 1899 ein gröfseres höchst lebendiges Oelbild „Attaque des Leutnants von Papen-Köningen vom Westfälischen Ulanen-Regiment Nr. 5 gegen französische 2. Husaren bei Bolchen vor Metz", das in überzeugender Wahrheit und mit packendem Realismus eine der vielen Heldenthaten unseres Heeres im grofsen Kriege schildert.

Von 1891—1901 war Ernst Roeber als Anatomielehrer an der Akademie thätig, wozu er, der sich ursprünglich der medicinischen Wissenschaft hatte widmen wollen, ein besonderes Interesse mitbrachte, und seit 1897 leitete er aufserdem eine akademische Zeichenklasse. Auch er hat noch 1901 seinen Wohnsitz in Düsseldorf aufgegeben und ist nach Berlin übergesiedelt.

Einen ganz ähnlichen Weg wie Ernst machte Fritz Roeber, nur dafs er Düsseldorf niemals für längere Zeit verlassen hat. Nachdem er, ebenso wie sein Bruder und Peter Janfsen, bei der Ausmalung der Corneliussäle Bendemann geholfen hatte, führte er einen Theatervorhang für Elberfeld aus, und ein bald darauf vollendetes Staffeleibild rückte den jungen Künstler in den Vordergrund eines nicht durchaus freundlichen Interesses. Unbekümmert um das Philisterthum in allerlei Gestalt, das, nachdem sogar Lessing ihm hatte weichen müssen, in Düsseldorf ziemlich unbeschränkt herrschte, malte Fritz Roeber eine höchst bedenkliche Scene aus dem Leben des berüchtigten Papstes Johann XII. Ein weiteres grofses Historienbild folgte: „Kaiser Heinrich IV. auf der Flucht von den Bürgern Kölns aufgenommen".



FRITZ ROEBER
Ein toller Tag König Wenzels

Ein eigenartiger Auftrag der Rheinprovinz führte ihn alsdann auf ein Gebiet, dem er, fortan nicht allein selbst schaffend, sondern auch organisatorisch wirkend, einen grofsen Theil seiner Kraft mit Erfolg widmen sollte. Dem damaligen Prinzen Wilhelm sollte zu seiner Hochzeit 1882 ein Goldpokal überreicht werden, zu dem Roeber den figürlichen Schmuck in 80 Blättern entwarf und damit eine der ersten kunstgewerblichen Arbeiten am Rhein schuf. Zahlreiche Adressen und Diplome gehören diesem Theil seiner Arbeit an, während er als Mitbegründer und einer der Leiter des aus der Gewerbeausstellung 1880 hervorgegangenen Central-Kunstgewerbevereins den gröfsten Antheil an der Entwicklung des rheinischen Kunstgewerbes hat.

In die letzten zwanzig Jahre fallen dann jene grofsen cyklischen Werke, in denen sich Roeber als berufener Monumentalmaler auszeichnete. Zunächst wurden ihm bei der Ausschmückung des Kölner Gürzenichsaales zwei Bilder übertragen. Der Grundgedanke der ganzen Decoration war die Darstellung des Dombaufestzuges, und Fritz Roeber hatte in seinen zwei Abtheilungen „Die Einholung des Domschreines“ übernommen. Da ein höherer geistiger Gehalt dem rein repräsentativen Motiv nicht abzugewinnen war, bemühte sich Roeber, durch ein originelles Colorit, das sich ganz in blauen Tönen bewegte, zu wirken. Eigenartiger und der Phantasie des Künstlers mehr Spielraum



CARL GEHRTS
Die Kunst im Alterthum
Wandgemälde in der Kunsthalle zu Düsseldorf

lassend, war ein Cyklus von Wandgemälden, den er bald darauf für den Landtagsabgeordneten Weyerbusch in Elberfeld ausführte, welcher das Leben des Genannten in romantischem Gewande schilderte und zu einer Reihe reizvoller Scenen Gelegenheit gab.

Es folgten das grofse Mosaik für die Düsseldorfer Kunsthalle und ein historisches Wandbild für die Berliner Ruhmeshalle, die der Düsseldorfer Wandmalerei überhaupt ihre besten Werke verdankt. Der Gegenstand hierzu führte den Künstler aus dem von ihm sonst bevorzugten Mittelalter in die fridericianische Zeit; das Bild stellt „Die Anrede des grofsen Königs an seine Generale bei Leuthen“ dar.

Ein Privatauftrag des Herrn v. d. Heydt für dessen Schlofs Wacholderhöhe bei Godesberg am Rhein gab in noch höherem Mafse als die genannten Arbeiten F. Roeber Gelegenheit, seine künstlerischen Vorzüge, eine lebhafte Coloristik, eine reichbewegte, phantasievolle Composition an der Hand eines geistreichen und tiefsinnigen Motivs zu entfalten. „Der Untergang der altnordischen Götterwelt“ aus den Gesängen der Edda war das Thema seiner elf Bilder, die in einer künstlerisch freien Weise die alten, unserm modernen Empfinden trotz Wagner leider nur zu wenig vertrauten Mythen im Sinne der christlichen Bearbeiter dieser alten Sagen malerisch behandeln und zu einem höchst eigenartigen Gesammtwerk vereinigen.



CARL GEHRTS

Petrucchios Hochzeit

In den letzten Jahren beschäftigte den Künstler, der neben seinen Wandgemälden noch eine ganze Reihe von Staffeleibildern vollendet hatte, ein grofser Auftrag der Regierung. Es sind acht grofse Gemälde, die im Auftrag des Kultusministeriums unter Beihülfe des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen für die Aula der Akademie zu Münster bestellt wurden. Die Aufgabe, wie sie sich Roeber, abweichend von den vielleicht anfänglich geplanten Ideen, gestaltet hatte, war keine leichte. Es sollten in allegorischer Weise die Wissenschaften dargestellt werden, aber Roeber verzichtete auf die Wiederholung der symbolischen Damen, wie sie seit Rafael und Pinturicchio fast unvermeidlich geworden sind, und entwarf im Gegentheil eine Symbolisirung der Wissenschaften nach dem ganzen Umfang ihrer Wirksamkeit. So entstanden statt blofser Personificationen lebendige, farben- und figurenreiche Compositionen, die der Künstler mit dem ganzen Reichthum seiner Gestaltungskraft und seiner farbenfrohen Malweise ausstattete.



CARL GEHRTS
Nixenbesuch

Die Beschäftigung mit diesen zum Theil sehr umfangreichen Arbeiten hatte Roeber nicht gehindert, zwischendurch nicht nur zahlreiche Zeichnungen (darunter schon früh 14 grofse Bibelcompositionen auf Stein), Landschaften und Porträts zu vollenden, sondern auch mehrere grofse Historienbilder zu malen, von denen zwei der Geschichte des grofsen Kurfürsten angehören: „Bei Fehrbellin“ 1883 und „Der letzte Staatsrath“ 1894, und deren eines wieder ins Mittelalter zurückführt: „Ein toller Tag König Wenzels“ 1887.

Ganz in das Gebiet blauer Romantik, für die Roeber als Sohn seines Vaters von je eine heimliche Liebe hegt, führt ein Aquarellencyklus, welcher die poetische Legende der Rosenburg, eines kleinen Schlosses bei Bonn, illustrirt.

Auch „Pygmalion, der die Statue zum Leben erweckt“, war nicht in antikisirender, sondern auch eher in romantischer Weise aufgefafst, und verschiedene biblische Scenen zeigen eine fast märchenhafte Darstellungsweise, bei der die farbige Stimmung eine Hauptrolle spielt.

Sein räumlich umfangreichstes Werk hat der Künstler für das Gebäude der Ausstellung 1902 in Düsseldorf bestimmt, nämlich die Malerei des kolossalen Frieses, welcher die Kuppel im Innern umgeben soll. Der eigentliche Fries, den vier grofse halbrunde Bilder unterbrechen, stellt die Entwicklung von Handel und Gewerbe dar. Zwei gröfsere, ebenfalls halbrunde Bilder unterhalb des Frieses krönen die Hauptdurchgänge der Kuppelhalle.

Abgesehen von seiner reichen und vielseitigen künstlerischen Thätigkeit ist Professor Roeber seit 1894 als Secretär und ordentlicher Lehrer an der Königlichen Kunstakademie thätig und begann als solcher Vorlesungen über Costümkunde zu halten, die sich des gröfsten Zuspruches von Seiten der Studirenden erfreuen.

In den letzten Jahren haben aufserdem die geschäftlichen Vorbereitungen zu der grofsen Ausstellung 1902 Roeber stark in Anspruch genommen, ohne dafs bei seiner fabelhaft elastischen Natur ein Nachlassen der künstlerischen Thätigkeit bemerkbar gewesen wäre, die im Gegentheil, zumal in seinen Gemälden für Münster, nach der Seite coloristisch-decorativer Wirkung eine erhöhte Stärke und vermehrten Reichthum zeigt.

* *

Eine von den Vorgenannten wesentlich verschiedene Natur war der Hamburger Carl Gehrts, der, 1853 als Sohn eines Anstreichers geboren, seine Studienjahre als Schüler von Gussow und A. Baur in Weimar verlebte und namentlich letzterem Künstler wichtige Anregungen zu verdanken

hatte. Er folgte ihm auch, als Baur wieder nach Düsseldorf zurückkehrte, und liefs sich hier 1876 nieder, um eine ebenso vielseitige, wie fruchtbare Thätigkeit zu entwickeln. Auch bei Gehrts machte sich die moderne, etwas nervöse Vielseitigkeit bemerkbar, auf welche die jüngeren Künstler ein vielleicht übertriebenes Gewicht legen. Als Illustrator, als Schöpfer von grofsen und kleinen Staffeleibildern in Aquarell und Oel, als Ornamentiker und Kunstgewerbler, schliefslich sogar als Monumentalmaler ist Gehrts unermüdlich thätig gewesen und fast auf allen Gebieten hat er, trotzdem er schon vor der Zeit, 1898, im kräftigsten Mannesalter und auf der Höhe des Erfolges, aus dem Leben scheiden mufste, Hervorragendes in einer fast unendlichen Reihe von Arbeiten geleistet. Ein früher Auftrag, nämlich ein Gartenhäuschen auszumalen, liefs ihn jene kleine Welt der Gnomen und Waldmännchen gewissermafsen für die Kunst entdecken, aus der er zahlreiche liebenswürdige Motive geschöpft hat. Sein unverwüstlicher Humor, seine reiche Gestaltungskraft und sein feiner coloristischer Sinn hat in diesen auch räumlich meist anspruchslosen Arbeiten die schönsten Erfolge zu verzeichnen. Kaum in Düsseldorf angekommen, begann er aber auch ein gröfseres historisches Genrebild im Auftrag eines Kunstfreundes, „Minnesänger in einer bürgerlichen Familie“, das grofsen Beifall fand und ihn zu einer noch gröfseren Composition „Das Gastmahl des Hiero“ 1882 ermuthigte, dessen Erfolg von dem grausigen Stoff — die Gäste werden ermordet und über den Leichen triumphirt der barbarische Wirth — trotz zahlreicher zeichnerischer Vorzüge beeinträchtigt wurde. Durch diese Compositionen, zu denen der Künstler die Studien unter Anderem auf der Wartburg gemacht hatte, entwickelte sich in ihm eine Vorliebe für den romanischen Stil, die ihn nicht wieder verliefs und sich immer wieder, auch in seinen theilsweise reizvoll ornamentirten Illustrationen und seinen zahlreichen Aquarellen, geltend machte. Durch eine Composition, die, von Gehrts zur bildmäfsigen Ausführung bestimmt, dem Besteller zu historisch war und dann als Zeichnung veröffentlicht wurde, „Die Ankunft des Seeräubers Störtebecker in Hamburg“ wurde Gehrts zur Illustration geführt, und auch ihr hat er einen grofsen Theil seiner künstlerischen Thätigkeit gewidmet. In kurzen Zwischenräumen entwarf er die zum Theil höchst werthvollen Zeichnungen zu Thomas a Kempis, Schillers Demetrius, Goethes Reineke Fuchs, zu den Märchenbüchern von J. Lohmeyer, Weddingen, Luise Pichler, zum Tannhäuser von Jul. Wolff und zahlreichen anderen Werken, aber auch für Zeitschriften, vor Allem für die „Fliegenden Blätter“. Kleinere und gröfsere Aquarelle, unter ihnen die reizvolle „Hochzeit des Petrucchio“, „Gastmahl des Macbeth“, ein „Dornröschen-Cyklus“, die „Versteinerung des Zwerges Alvys“ und vieles Andere; Diplome und Adressen, Entwürfe zu Malkasten-Festen erscheinen als eine farbige Ausgestaltung dieser illustrativen Kunst, für die Gehrts entschieden alle Vorbedingungen befafs.



CARL GEHRTS

Die Kunst in der Renaissance

Wandgemälde in der Kunsthalle zu Düsseldorf



CLAUS MEYER
Gefangennahme Siegfrieds von Westerburg, Erzbischof von Köln, durch Graf Adolf von Burg in der Schlacht bei Worringen
Wandgemälde im Festsaal des Schlosses Burg an der Wupper

In den Rahmen dieser meist wenig umfangreichen Werke gehört auch das entzückende kleine Bild „Walther von der Vogelweide“, der, im Walde liegend, von Vögeln und kleinem Gethier umgeben, der geheimnifsvollen Sprache der Natur zu lauschen scheint. Hier hat Gehrts es vermocht, auf kleinstem Raum in einer einzelnen Figur und dem naturalistischen Beiwerk die ganze poetische Kraft seiner Kunst auszudrücken und zwar in einem Mafse, wie ihm das bei seinen grofsen Arbeiten kaum wieder gelungen ist.

Verschiedene Bestellungen zu Wanddecorationen führten den rastlosen Künstler bald auch auf dieses Gebiet. Es entstanden für den Pianofortefabrikanten Ibach in Barmen vier mittelalterliche Scenen in Wachsfarbe, für eine Privatvilla ein grofses Temperabild mit Amoretten als Kamindecoration, ein Plafond, ferner Wandbilder im Hotel Central in Düsseldorf, die in geistreichen Kindercompositionen Kunst und Wissenschaft, Handel und Industrie darstellen und vieles Andere, bis die Betheiligung an der vom Staat ausgeschriebenen Concurrenz für die Ausmalung der Kunsthalle in Düsseldorf 1882 dem Künstler einen Preis brachte und damit die langersehnte Gelegenheit in Aussicht stellte, sich auf diesem Gebiete an einer grofsen Aufgabe zu bethätigen. Leider war die Freude an diesem Sieg keine ungetrübte. Es wurde eine engere Concurrenz ausgeschrieben. Die Freunde des Künstlers erblickten hierin eine Zurücksetzung von Gehrts, und dieser selbst verfiel, wohl mehr infolge früherer Ueberarbeitung, als infolge einer Kränkung, die Niemand beabsichtigt haben konnte, in eine schwere Krankheit. Als dann bei der engeren Concurrenz die beiden anderen Betheiligten zurücktraten, konnte Gehrts die Vorarbeiten beginnen. Fast zehn Jahre rastloser Arbeit, aber damit wohl auch eine Erschöpfung seiner Lebenskraft hat ihn dieses Werk gekostet, das als eine der hervorragendsten monumentalen Malereien der Düsseldorfer Kunst gelten kann. Es besteht aus zwei grofsen Hauptwandbildern, vier schmalen Seitenbildern und 16 Lünetten im Treppenhaus der Kunsthalle, die durch eine reich colorirte decorative Umrahmung zusammengehalten sind. Das Motiv sind „die Schicksale der Kunst im Wechsel der Zeiten“, die in den grofsen Bildern auf historisch allegorische, in den Lünetten auf märchenhafte Weise geschildert werden. Die Hochbilder zeigen nacheinander die Kunst, im Anfang in vorgeschichtlicher Zeit, da sie sich nur auf die Anfertigung roher Götzenbilder beschränken mufste. Unter Roms Kaisern winken ihr schon die gröfsten Aufgaben, und im Mittelalter dient sie dem Christenthum. Das letzte Bild deutet in den Gestalten des lehrenden Winckelmann mit Asmus Carstens, Thorwaldsen und Schinkel das Erblühen der neuen Kunst nach langem Verfall an; ungern vermifst man gerade hier Peter Cornelius. Die grofsen Langbilder, die den eigentlichen Mittelpunkt und künstlerischen Höhepunkt der ganzen Decoration bilden, stellen die Blüthe der Kunst im perikleischen Zeitalter und in den Tagen der Hochrenaissance vor.

Auf dem ersten Bilde zeigt Phidias auf weiter, sonnenglänzender Terrasse der Akropolis sein Modell der Zeusstatue. Perikles mit Aspasia, die berühmten Künstler dieser Zeit, ganz zur Seite Diogenes und in reicher farbiger Menge das Volk von Athen sind versammelt, das Werk zu bewundern und so der Kunst ihre Huldigung darzubringen.

Das gegenüberliegende Hauptbild der Renaissance ist in der Farbe reicher, aber auch etwas conventioneller. In der Mitte thront auf einem Marmorsitz unter Lorbeer und Oleanderbüschen die

Kirche, als Protectorin der Kunst, umgeben von den Gestalten der grofsen italienischen, deutschen, niederländischen Künstler und Kunstmäcene. Fast noch reizvoller als in den grofsen Bildern sind die Schicksale der Kunst in den 16 Lünetten behandelt. Hier zeigt sich der feine illustrative Sinn des Malers in den geistreichen Beziehungen und Anspielungen aufs vortheilhafteste.

In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigten Gehrts aufserdem noch Concurrenzarbeiten für eine ebenfalls monumentale Malerei in dem Rathhause zu Hamburg, die aber infolge seines Ablebens nicht über den Entwurf hinausgekommen sind.

Carl Gehrts wurde durch einen vorzeitigen Tod der Düsseldorfer Kunst entrissen; dafür schlofs sich der Monumentalmalerei ein Künstler an, der, erst seit Kurzem nach Düsseldorf berufen, mit gröfstem Erfolg hier den von seinem bisherigen Schaffen so verschiedenen Weg betrat. Claus Meyers Name und Thätigkeit sind bekannt. 1856 in Linden bei Hannover geboren, studirte er in Nürnberg nnd München und schuf sich im engsten Anschlufs an die niederländischen Genremaler des XVII. Jahrhunderts einen Genrestil, der, auch hierin dem W. Sohnschen ähnlich, geradezu schulemachend wirkte. Von München wurde er nach Karsruhe berufen und von da im Jahre 1896 nach Düsseldorf an die Akademie als Nachfolger von W. Sohn. Hier gewann er im Frühjahr 1898 durch seine hervorragenden, von durchaus monumentalem Geiste erfüllten Entwürfe die Concurrenz um die wiederum vom Kunstverein veranstaltete Ausmalung des Rittersaales des neurestaurirten Schlosses Burg an der Wupper. Die umfangreiche Arbeit, die Scenen aus der bergischen, auf das Schlofs Burg bezüglichen Geschichte darstellt, ist noch nicht ganz beendet.



CLAUS MEYER
Auszug der Freiwilligen des Bergischen Landes zur Zeit der Freiheitskriege
Wandgemälde im Festsaal des Schlosses Burg an der Wupper

Allen diesen Künstlern, so verschieden sie auch unter sich sein mögen, ist Eines gemeinsam, das sie bei allem Realismus ihres Naturstudiums von der sogenannten modernen Kunst, wie sie sich bei den meisten Jüngern und Jüngsten an der Hand der Landschaftsmalerei entwickelte, scheidet und sie eher mit der älteren Düsseldorfer Kunst einerseits, der Sohnschule andererseits verbindet, und das ist die alte, specifisch rheinische Hinneigung zur Historie und zur Romantik, die in der Lust zum Erzählen und Fabuliren, in dem Interesse an vergangenen Zeiten, die man wie mit Fausts Schlüsseln wieder zu erschliefsen strebt, in der Freude an bunten Gewändern, an den vielen Wundern, die in alten Mären erzählt sind, sich ausspricht und durch allen Realismus der Formengabe oder gelegentlichem Naturalismus zwischenfallender Motive nicht auf die Dauer zurückdrängen läfst.

Und wie diese romantische Simmung trotz Allem auch bei einigen jüngeren Figurenmalern immer wieder hervorbricht, ja in der Kühnheit ihrer Phantastik eher stärker geworden zu sein scheint, das ist einer der kräftigsten Beweise für die Gesundheit der Düsseldorfer Malerei, die niemals in dem Mafse der öden, jetzt eigentlich überall schon längst überwundenen Wirklichkeitsmalerei verfallen war, wie das anderwärts der Fall gewesen ist.

XIV. Kapitel

Die neueste Zeit



GUSTAV MARX
Bildnis Kaiser Wilhelms II.

DIE neue und neueste Düsseldorfer Malerei wird zum gröfsten Theil getragen von den Schülern Peter Janfsens einerseits, den Schülern Dückers andererseits. Eine eigentliche „Moderne", wie sie anderwärts entweder auf energischem Impressionismus oder aber blofs auf haltlosem Nachahmen ausländischer Kunst beruht, besitzt Düsseldorf nicht, und das ist einer der vielen Gründe, weshalb die Düsseldorfer Kunst aufserhalb zuweilen als rückständig bezeichnet worden ist. Es kann nicht geleugnet werden, dafs Manches von diesen neuzeitlichen Bestrebungen, ein intensiveres Farbenstudium, ein consequentes Freilichtmalen, vor Allem eine freiere und rücksichtslosere Motivenwahl, der Düsseldorfer Malerei nur zu sehr fehlt. Die uralte Furcht vor „gemalten kühnen dummen Streichen" macht sich noch immer geltend, und wo sie Einer einmal zu überwinden sich anschickte, da stellten sich dem kecken Neuerer gleich so viele Hindernisse in den Weg, dafs er entweder reumüthig zu den altgewohnten Motiven zurückkehrte oder Düsseldorf verliefs. Andererseits blieb aber Düsseldorf bewahrt vor dem ungesunden nervösen Hin- und Hertasten, dem ziellosen Experimentiren, dem in München und anderwärts viele junge Talente zum Opfer gefallen sind. Das ruhigere niederrheinische Temperament, das sich auch dem Hergezogenen mittheilt oder ihn doch mindestens beeinflufst, die tief ausgefahrenen Geleise bewahrten vor allzu kecken Seitensprüngen. Der Mangel an internationalen, überhaupt umfassenden Ausstellungen, der wahrlich nicht als etwas Erfreuliches bezeichnet werden soll,

schützte aber doch vor der lächerlichen Ausländerei, in die anderwärts die moderne deutsche Kunst eine Zeitlang verfallen war. Freilich ist hier der Rückschlag bei den Künstlern selbst schon deutlich bemerkbar, zum grofsen Mifsvergnügen jener sogenannten Kunstgelehrten, die den Internationalismus oder das Unnationale in der deutschen Kunst als das einzig Richtige predigen.

Aeufserlich steht die Kunst der letzten zehn Jahre allerorts unter dem Zeichen der Secessionen und der Ausstellungen, und in beschränktem Mafse gilt das auch für Düsseldorf. Auch Düsseldorf mufste seine Secession haben, deren Resultat sich nach aufsen natürlich in den Ausstellungen kundgab. Zuerst entstand eine Vermehrung der regelmäfsigen Ausstellungen über die alte Pfingstausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen hinaus, dann eine Theilung der Künstlerschaft überhaupt und damit auch eine Theilung der neuen Errungenschaft in zwei „Salons". Und bei dieser einen Secession blieb es nicht. Es zweigten sich im Laufe der Jahre von der ersten Secession der „Freien Vereinigung" noch etliche Gruppen ab, so zuerst der Verein „Lucas", dann die „Künstlergruppe 1899", und jede dieser Vereinigungen mufste alljährlich wieder eine oder zwei, naturgemäfs kleine Ausstellungen veranstalten, die immerhin belebend auf die Physiognomie des Ausstellungslebens einwirkten. Interessante und werthvolle Veranstaltungen, namentlich die graphischen und Aquarell-Ausstellungen des Kunsthändlers Bismeyer kamen hinzu, die auch hier und da die Bekanntschaft mit Auswärtigem und Ausländischem vermittelten, und so bereitete sich ganz naturgemäfs das grofse Unternehmen vor, welches nach dem Vorgang eines ähnlichen im Jahre 1880, das für die Kunst selbst weniger folgereich gewesen war als für das Kunstgewerbe, die Jahrhundertwende in der „Allgemeinen nationalen Ausstellung 1902" feiern soll.

Eine kritische Geschichte der Kunst der letzten 20 Jahre zu schreiben, ist es noch nicht an der Zeit. Schon jetzt hat eine ruhigere Beurtheilung über die einst so aufregend erscheinenden Ereignisse des Jahres 1891 Platz gegriffen, und das nächste Jahrzehnt wird es erweisen müssen, ob die Errungenschaften der Secession von dauernder und einschneidender Wirkung sind. Dafs sie belebend und anfeuernd gewirkt, manches Abständige und Welke beiseite geschoben haben, steht jetzt schon aufser Zweifel, etwas wirklich Neues und Grofses haben sie aber auch hier vorläufig noch nicht entstehen lassen.

Ehe eine Anzahl jüngerer Künstler, auf denen die Hoffnung der Düsseldorfer Malerei für unsere Zeit ruht, genannt werden, müssen einige Maler erwähnt werden, die nach ihrem Entwicklungsgange ähnlich wie verschiedene der schon früher genannten Landschaftsmaler zwischen den Alten und den Jungen stehen, die nach Alter, Stoffgebiet und Malweise theils nach dieser, theils nach der andern Seite neigen, sich aber äufserlich, soweit sie nicht von selbst zu ihnen gehören, energisch den Kommenden, den Jungen angeschlossen, oder sie sogar angetrieben und beeinflufst haben. Sie stammen zum Theil aus der Sohn-Schule, deren schon im Allgemeinen überwundene Aeufserlichkeiten sie aber vollkommen abgestreift haben; zum Theil haben sie ihre Studien nicht in Düsseldorf gemacht und waren somit ganz besonders geeignet, einen frischen Luftzug in die hiesigen Verhältnisse zu bringen.

GREGOR VON BOCHMANN
Ein Bettler



GREGOR VON BOCHMANN
Am alten Fischmarkt in Reval



Gregor von Bochmann dürfte hier als Erster zu nennen sein. Er ist 1850 in Esthland geboren, besuchte 1868 die Akademie in Düsseldorf und wurde schon 1871 selbständig. Sein Stoffgebiet ist ein überaus reiches. Wenn er auch mit Vorliebe immer wieder auf das Volksleben seiner Heimath zurückgeht, so malt er doch gelegentlich auch Motive aus Holland und Belgien oder auch aus der Umgegend von Düsseldorf, die er in einer höchst subjectiven Farbengebung zu eigenartigen coloristischen Meisterwerken zusammenzustimmen weifs. Er verzichtet meist auf Naturalismus in der Farbe und bevorzugt eine feine braune oder selbst schwärzliche Gesammtwirkung, obwohl, wie einige Seestücke beweisen, seine starke Naturauffassung ihn auch zu absolutem Realismus befähigt. Von seinen Bildern mögen einige hier genannt sein, da sie wenigstens die Reichhaltigkeit seines Stoffgebietes charakterisiren. So entstand schon 1872 „Sonntag bei der Kirche in Esthland", „An der Schleuse" (Holland) 1875, „Werft in Südholland", „Am alten Fischmarkt zu Reval", „Holländisches Strandbild", „Am Kruge" (Esthland), „Am Strande" (Holland), „Holländisches Strandleben" u. s. w.

In der engen Verbindung des Figürlichen mit dem landschaftlichen Theil, wobei letzterer die Oberhand behält, sei es infolge der Kleinheit der Figuren, sei es in der starken Betonung der lediglich malerischen Wirkung einer Figur im Freien, wobei auf das genrehafte Motiv, den Gesichtsausdruck u. s. w. weniger Werth gelegt wird, zeigt sich bei ihm jene entschieden moderne Strömung, von der die Düsseldorfer Kunst früher berührt wurde, als man im Allgemeinen annimmt. Auch verschiedene andere von der Akademie ganz unabhängige und meist aufserhalb gebildete Künstler haben in ähnlichem Sinne gearbeitet. Hand in Hand mit ihrer, man könnte sagen landschaftlichen, Darstellungsweise geht die grofse Vielseitigkeit, welche sie auszeichnet und sie auch hierdurch zu Führern der sogenannten secessionistischen Bewegung stempelte, die zu Beginn der 90er Jahre in Düsseldorf auftrat.

Neben v. Bochmann ist da zunächst Adolf Lins zu nennen, der 1856 in Cassel geboren wurde und dort die Kunstschule besuchte, worauf er 1877 nach Düsseldorf übersiedelte und ein Jahr unter der Correctur von Brütt arbeitete. Von 1878—80 war er wieder in Cassel beschäftigt, um sich 1880 selbständig in Düsseldorf niederzulassen. Lins malt, kurz gesagt, Alles, was er sieht, und zwar Alles mit derselben frischen, gesunden Natürlichkeit, Menschen und Thiere, Bäume und Häuser, Wiesen und Wasser. Sehr früh begann er Thierbilder zu malen, wobei er eine Zeitlang zahmes Geflügel bevorzugte, dazwischen kamen Landschaften mit figürlicher und Thier-Staffage, dann Genrebilder im Interieur und im Freien.

Die intensive Führerschaft bei der Secession hatte auch bei Lins eine erstaunliche Steigerung der künstlerischen Productivität zur Folge. Es entstanden vortreffliche Porträts, vorzügliche Aktstudien, fast lebensgrofse, höchst farbige Thierstücke (Kuhbilder) und sogar decorativ monumentale Arbeiten, die allerdings durchaus auf dem Boden genrehafter Wirklichkeit blieben. Von den jungen Künstlern wurde Lins mit am meisten bei den Ankäufen des Kunstvereins berücksichtigt, da seine Bilder die seltene Eigenschaft besitzen, nicht nur auf einem gesunden künstlerischen Boden zu stehen, sondern auch dem Publikum zu gefallen, und letzteres Moment kann und darf nun einmal bei den Ankäufen des Vereins nicht aufser Acht bleiben, wenn es zu gewissen Zeiten vielleicht auch mehr berücksichtigt worden ist, als gerade nothwendig war.

Von ähnlicher Vielseitigkeit ist Gustav Marx, der seine Hauptstudien auch nicht durchaus Düsseldorf verdankt. Er ist 1855 in Hamburg geboren und mufste sich unter dem Druck der Verhältnisse zuerst mit der Lithographie beschäftigen. Ein Stipendium gewährte ihm die Möglichkeit, sich der Kunst zu widmen. Er kam 1874 nach Düsseldorf, wo er Schüler von Christian Kröner wurde, sich aber hauptsächlich durch Selbststudium förderte. Das geht schon daraus hervor, dafs er keineswegs die Motive seines Lehrers malt, sondern statt des Wildes hauptsächlich das Pferd studirt. Bei aller Vielseitigkeit, die Marx späterhin bewies, zeigt sich doch eine bestimmte Neigung für eine gewisse Richtung, die in dem sonst so eleganten Düsseldorf merkwürdig wenig gepflegt wird, nämlich für die Darstellung des Pferdesports, der Sportswelt, der „schönen Welt" mit Allem, was zu ihr gehört, überhaupt.

Aber diese Vorliebe bedeutet keine Einschränkung. Ebenso häufig, wie das Cavalleriepferd oder das Reitpferd mit seinen schneidigen Reitern und eleganten Reiterinnen, hat Marx das Arbeitspferd gemalt; ebenso gerne, wie die Arbeiterin auf dem Felde, malt er die Dame im Salon, und in zahlreichen Militärbildern und lebensgrofsen Kaiserporträts streift er das Gebiet der modernen Historie. Verschiedene Städte besitzen solche Kaiserporträts zu Pferde, in den sich Marx, ebenso wie in wirklichen Schlachtenbildern, als verständnifsvoller Militärmaler bewährt, der aber über der militärischen Correctheit niemals die malerische Wirkung aufser Acht läfst.



HUGO MÜHLIG
Mittagspause

Nicht ganz so vielseitig wie die Vorgenannten, aber in der gleichmäfsig vortrefflichen Behandlung der Figuren, wie der Landschaft, im selben Sinne schaffend, ist Hugo Mühlig. Er wurde 1854 in Dresden geboren, besuchte dort die Akademie und liefs sich 1881 in Düsseldorf nieder, wo er in einer fast unerreichten Productivität mit seinen meist nicht umfangreichen, aber aufs Feinste ausgeführten Bildern die Ausstellungen regelmäfsig beschickt. Mühlig liebt die Sonne und das flache in Blüthe stehende oder erntereife Feld. Erntebilder sind fast seine Specialität; aber auch die Jagd mit ihren belebten Episoden im Winter und im Schnee, und auch sie am liebsten bei klarem Wetter, das weite Ausblicke gestattet, malt er mit waidmännischem Verständnifs, wobei ihm seine Kenntnifs des Thieres zu statten kommt. Besonders geschätzt sind seine Aquarelle, oder besser gesagt Gouachebilder, in denen er mit spitzem Pinsel aber nicht geringer coloristischer Auffassung seine Motive niederlegt. Bilder seiner Hand zieren die meisten Galerien.

Ausschliefslich Militärmaler und eine künstlerische Kraft ersten Ranges ist Theodor Rocholl, der eine etwas unruhige Entwicklung durchgemacht hat, ehe er das ihm zweifellos am meisten entsprechende Gebiet fand.

Er ist geboren 1854 in Sachsenberg im Fürstenthum Waldeck als Sohn eines protestantischen Geistlichen und bezog zuerst die Akademie in Dresden, wo er mit dem später ebenfalls nach Düsseldorf übergesiedelten H. Mühlig befreundet wurde. Bald aber erkannte er, dafs in Dresden, das damals noch keineswegs die moderne Kunststadt von heute war, nicht viel für ihn zu holen wäre, und ging nach München, wo er 1875 Pilotyschüler wurde. Hier malte er sein erstes Bild „Till Eulenspiegel".

Die Einjährigenzeit brachte ihn zuerst in Berührung mit dem Militär, dem er später seine Motive entnehmen sollte, aber vorher gab sein Eintritt in die Düsseldorfer Akademie, wo er Schüler von Gebhardt und nachher von Sohn wurde, ihm noch eine andere Richtung. Bei Sohn entstanden verschiedene Bilder, die den Uebergang aus dem historischen Genre zum Reiterbilde andeuten, so „Landsknechte auf der Flucht" und ein grofses, nicht ganz glückliches Bild „Germanenwanderung". Kleinere Militärbilder entstanden zwischendurch und endlich als erste selbständige Arbeit das entscheidende Bild „Abgesessen", ein Trupp Husaren, die an einer Waldwiese Halt



THEODOR ROCHOLL

Episode aus der Schlacht bei Vionville



gemacht haben. Noch bedeutender und von gröfster dramatischer Kraft war der „Todesritt von Vionville“ 1887, mit dem Rocholl sofort in die erste Linie der deutschen Kriegsmaler trat, die er an Temperament und geistreicher flotter Malweise Alle übertrifft. Die Gelegenheit zu eingehendem Studium bei einem Kürassierregiment hatte ihm Anregung zu diesem glänzenden Bilde gegeben, dem nun in rascher Folge andere folgten, in denen Rocholl die eminent malerische, das modern militärische Costüm mit der alten Rittertracht verbindende Uniform der Kürassiere bevorzugte. Den „Todesritt“ erwarb die Verbindung für historische Kunst. Es folgt das in der Wirkung ebenfalls überaus mächtige „Vorbei“: die Spitze eines Kürassierregiments trifft auf die Leiche eines Kameraden, und 1888 die wieder höchst bedeutende Episode aus der Schlacht bei Vionville „Wachtmeister Kaiser rettet den schwerverwundeten Leutnant v. Sierstorff aus der Schlacht“.

Es folgten die ruhiger gehaltenen Bilder „Kaiser Wilhelms I. letzte Heerschau“ und „Kaiser Wilhelms Ritt um Sedan“, das der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen durch Professor E. Forberg als Prämienblatt für 1896 radiren liefs, dann aber 1891 „Der Kampf um die Standarte“, in der Rocholl wieder seinem Temperament die Zügel schiefsen liefs. Die Situation führt in den Mittelpunkt der tobenden Feldschlacht. Die realistische Darstellung der durcheinander stürzenden Menschen und Pferde, der von Pulverdampf, Staub und kugelzerfetzten Baumzweigen erfüllten Luft läfst weder an Sieg noch an Begeisterung mehr denken, sondern nur an erbittertes Ringen und wildes Morden.

Rocholl war mit diesen Bildern entschieden an die Spitze der deutschen Schlachtenmalerei getreten, und man brauchte seitdem nicht mehr darüber zu klagen, dafs der grofse Krieg nur die Besiegten zu bedeutenden Bildern begeistert habe.



THEODOR ROCHOLL
Nachzügler bei siegreicher Attaque

„Vorpostengefecht“ 1891, und 1892 der „Husarenstreich“ setzten die Reihe dieser lebhaft bewegten Bilder fort. Schon der Vorwurf des letzteren Bildes ist ein fesselnder und eigenartiger. In der Schlacht bei Vionville wurden verwundete Mannschaften und Offiziere des 7. Kürassier-Regiments, unter ihnen Rittmeister von Heister, gefangen genommen und in einem Gehöft unweit des späteren Schlachtfeldes von Gravelotte, der sogenannten Ferme de Mogodor, untergebracht. Eine Husarenpatrouille (15. Regiment, Wansbecker) unter Rittmeister von Möllendorf überfiel den Hof, rettete die Gefangenen und führte sie zu Pferde und auf einem schnell requirirten Leiterwagen fort. Von überzeugender Wahrheit war „das Hoch auf den Kaiser“, von grofser Kraft die Gestalt des „in Feindesland“ entschlummerten Kürassiers 1895, und von einer fast gespensterhaften Wirkung das grofse Bild, das die Düsseldorfer Kunsthalle erwarb, „Nachzügler bei siegreicher Attaque“.

In dem Jahre 1897 machte Rocholl den griechisch-türkischen Krieg mit, der ihm Gelegenheit zu zahlreichen trefflichen Studien gab und die Anregung zu den Bildern „Tscherkessenritt“ und „Schlacht von Domokos“; 1900—1901 reiste Rocholl auf Einladung des Deutschen Kaisers mit nach China.

Wie alle Schlachtenmaler, ist Rocholl auch von Anfang an als Illustrator thätig. Aus einer früheren Zeit stammen 20 Federzeichnungen „Waldeinsamkeit“, in denen sich noch eine zarte, poetische Empfindung ausspricht, später erschienen die Illustrationen zu dem bei Bruckmann erschienenen Werk „Kaiser Wilhelm und seine Zeit“; als Erinnerung an den griechisch-türkischen Krieg gab er sein Skizzenbuch desselben heraus, und zuletzt stellte er zahlreiche Zeichnungen zu einem grofsen Werk über das deutsche Rofs aus.



THEODOR ROCHOLL
Waldrast

Jünger als Rocholl ist Erich Matschafs, der ebenfalls ausgesprochener Kriegsmaler ist. Im Jahre 1866 in Berlin geboren, besuchte er dort kurze Zeit die Akademie, bildete sich aber hauptsächlich als Autodidakt. Seit 1895 lebt er in Düsseldorf, wo er verschiedene gut aufgefafste und namentlich auch in der landschaftlichen Stimmung werthvolle Bilder gemalt hat. So „Die Fahne der 16er", „Le Bourget", „Die 16er bei Beaune la Rolande", dann verschiedene kleinere, zuweilen leicht humoristische Bilder.

Ebenfalls einen ziemlich wechselvollen Studiengang, der seiner Vielseitigkeit entspricht, machte Albert Baur jr. durch. Als Sohn des Historienmalers 1868 in Düsseldorf geboren, besuchte er nacheinander die Akademien von Düsseldorf, München und Karlsruhe, wo er Schüler von Peter Janfsen, Wilhelm Diez und Hermann Baisch war, und ging dann nach Paris, wo er bei Lefébre arbeitete. Schliefslich trat er noch einmal auf der Düsseldorfer Akademie in das Meisteratelier des eben dorthin berufenen Claus Meyer ein und arbeitet nun seit 1898 selbständig.

Sein Stoffgebiet ist das des modernen Militär- und Sportmalers; er verschmäht es aber nicht, auch historische Compositionen zu entwerfen und sich an derartigen Concurrenzen eifrig zu betheiligen. Seine ersten Bilder stammen aus der Zeit der napoleonischen Kriege: „Rufsland 1812" war das erste; es folgte ein sehr lebendiger und mit ebenso grofser künstlerischer, wie militärischer Schneid ausgeführter „Seidlitz bei Rofsbach", sowie ein Blücherbild: „Vorwärts nach Waterloo". Reiterporträts und verschiedene kleinere Bilder militärischen und sportlichen Inhalts entstanden zwischendurch, während in der letzten Zeit ein grofses Historienbild, das er im Auftrag des Kunstvereins ausführt, den jungen Künstler beschäftigt. Zum Gegenstand hat es eine Scene aus der älteren bergischen Geschichte: „Der Leiche des erschlagenen Bischofs Engelbert von Köln wird vor den Thoren von Schlofs Burg der Einlafs verwehrt".

Es mögen auch hier wieder im Anschlufs an die Kriegsmaler die jüngeren Thiermaler genannt werden, die sich allerdings hauptsächlich auf das Wild beschränken und die Pferdemalerei den Soldatenmalern überlassen.

Noch Schüler von C. F. Deiker und in seinem Sinne schaffend, lebte bis anfangs der 90er Jahre F. Klingender, ein geborener Engländer, in Düsseldorf, der neben vielen kleinen und nicht immer bedeutenden Bildern 1891 auch ein vortreffliches lebensgrofses Bild gemalt hatte: „Achtzehnender Hirsch von Wölfen zerrissen", das mit Glück dem grofsen Wurf der älteren niederländischen Jagdbilder nachstrebte. Er siedelte später nach Cronberg im Taunus über.

Ebenfalls Deikerschüler ist Fritz Schürmann, der sich meist auf kleinere Bilder beschränkt und gerne Scenen aus dem Leben des Meister Reinecke und seiner Jagd darstellt.

Bedeutender als diese Beiden ist der 1854 in Düsseldorf geborene Henke, dessen Jagdbilder sich durch feines Colorit, vortreffliche Zeichnung und namentlich durch eine hervorragende Durchbildung der Landschaft auszeichnen. In letzter Zeit sind noch Graf Brühl und Appel mit guten Thierbildern in die Oeffentlichkeit getreten. Letzterer ist



ALBERT BAUR JR.
Seydlitz bei Rossbach

Schüler von Julius Bergmann (geboren 1861 zu Nordhausen, studirte am Städelschen Institut in Frankfurt), der 1898 an die Akademie berufen wurde, um dort eine Thierklasse zu gründen, die sich bereits eifrigen Zuspruchs erfreut. Bergmanns hervorragende Kuhbilder und grofse Landschaften von feinstem Stimmungsreiz dürften berufen sein, ein neues Element in die Düsseldorfer Kunst zu bringen.

Mehr Landschaftsmaler als Thiermaler ist Heinrich Otto, der als Autodidakt sich auch eine Sonderstellung bewahrt hat. Er liebt es, seine Landschaften mit Schafen oder Schweinen zu staffiren. Besonderen Werth haben seine feingetönten farbigen Lithographien.

* * *

Die grofse Rolle, welche bei allen diesen die Landschaft naturgemäfs spielt, läfst an sie zwanglos die eigentlichen Maler dieses Faches der jüngeren Generation anschliefsen. Fast alle sind sie schon Schüler von Dücker oder von dessen ältestem Schüler und späteren Hülfslehrer O. Jernberg, der auf die neueste Landschaftsmalerei in Düsseldorf von grofsem Einflufs war, wie er auch lange ihr stärkster Vertreter war.

Was diese neueste Landschaftskunst charakterisirt, ist ein fast absoluter Naturalismus, der meist auch auf subjective Tonwirkung, wie sie die Schotten und Holländer anstreben, verzichtet, und die Wahl höchst einfacher Motive, entweder aus der nächsten Umgebung Düsseldorfs, die sich durch das, was man sonst wohl landschaftliche Schönheit nennt, nicht gerade auszeichnet, oder aus dem benachbarten Belgien und Holland. Es ist sonderbar genug, dafs in Düsseldorf einige deutsche junge Künstler leben, die fast nur niederländische Motive malen. Der Gegensatz gegen die romantische Malerei geht so weit, dafs man die schönen Motive etwa des Benrather Parkes, oder auch des Hofgartens fast ängstlich vermeidet, und hier ist es wieder nur ein einziger junger Figurenmaler, H. E. Pohle, der in ganz romantischer Weise und breiter decorativer Ausführung Parklandschaften von gröfstem Stimmungsgehalt malt, ganz so, wie es früher Fritz Roeber gethan hatte. Einige Marinemaler schliefsen sich ziemlich eng an die Auffassung A. Achenbachs an, dem sie in der Wahl ihrer meist stark coloristischen und dramatisch bewegten Motive näher kommen, als ihrem Lehrer Dücker.

Eine Charakteristik der modernen Landschafter ist fast noch schwieriger, als die der älteren, da das impressionistische und coloristische Element in ihren Bildern, die Vorliebe für gewisse, kaum in Worten zu beschreibende Stimmungen, weit wichtiger ist, als die Wahl des Motivs. Verschiedene Künstler malen ganz harmlos dasselbe Motiv, und wenn die äufseren Verhältnisse dieselben sind, so ist es schwer, die Urheber zu unterscheiden.

Einer der ältesten Dückerschüler ist Heinrich Petersen-Angeln, geboren 1850 in Angeln (Schleswig). Er studirte zuerst, seit 1873, nachdem er den Feldzug mitgemacht hatte, in Berlin und kam dann (1880—84) zur Akademie nach Düsseldorf, wo er sich eng an Dücker anschlofs. Seine oft umfangreichen Bilder sind meist reicher componirt als die seines Lehrers, dabei aber nicht so herb und streng in der consequenten Durchführung. Petersen liebt mehr die dämmernden, nebeligen, auch in der Sonne milde wirkenden Momente, als die, selbst am Abend klaren Beleuchtungen, die Dücker so überzeugend darstellt. Das Meer mit seinen einsamen Dünen einerseits, mit dem Getriebe kleiner Häfen anderseits, ist Petersens Hauptdomäne. Hier entwickelt er eine aufserordentliche Beobachtungsgabe, die sich aber immer gerne an interessante, auch in der Farbe reizvolle Motive anschliefst. Seine Dünenbilder malt er zuweilen in einer höchst feinen Sonnenbeleuchtung und staffirt sie mit gut gezeichneten Figuren. Petersen macht seine Studien in Belgien, Frankreich, Holland und Dänemark.

Ein jüngerer Namensvetter von Petersen-Angeln, Petersen-Flensburg, 1861 in Aarhus (Jütland) geboren, nähert sich ihm in Bezug auf die Wahl der Motive mehr, als seine Altersgenossen. In letzter Zeit hat er auch mit Glück italienische Seemotive gemalt.

Olaf Jernberg, geboren 1855 in Düsseldorf, ist der stärkste von allen aus der Dückerschule hervorgegangenen Künstlern und einer der eigenartigsten Vertreter der Landschaftsmalerei in Deutschland überhaupt. Mit gröfster Rücksichtslosigkeit in Auffassung, Behandlung und Colorit geht er vor, um das vor der Natur Empfundene in seine meist umfangreichen Bilder förmlich hineinzuzwingen. Er malt fast Alles, was er sieht, ohne je in Schablone zu verfallen: das Meer, die Düne, die Haide, Wald und Wiesen. Eine Vorliebe scheint er für gewaltsame, stürmische, gewitterschwere Lüfte, die zuweilen fast das ganze Bild ausmachen, zu hegen. Dann wieder reizt ihn ein coloristisches Problem, ein ganz mit rothen Blumen bedecktes, oder ein nach dem Regen schwarzbraun gegen die zerrissene Luft stehendes Feld. Auch den Schnee hat Jernberg

gemalt, und er ist einer der Wenigen, der es wagte, die Schatten der Bäume auf dem weifsen Schnee bei sonnigem Himmel so blau zu malen, wie sie sind, und dieses Wagnifs hat er 1900 in einem seiner hervorragendsten Bilder, „Sonnige Landschaft", sogar in den Sommer übertragen und energisch mit der Farblosigkeit und receptmäfsigen „Wärme" der Schatten gebrochen. In zahlreichen kleinen Bildern begnügt er sich auch mit weicheren Stimmungen, indem er sehr richtig die räumliche Gröfse seines Bildes nach dem dramatischen Effect des Motivs einrichtet. Jernberg war von 1882—1898 Hülfslehrer in der Akademischen Landschaftsklasse, und sein Einflufs auf die Schüler jener wichtigen Zeit war vielleicht stärker, wenn auch nicht so nachhaltig, wie der von Dücker. Jernberg war einer der energischen Führer der Secession, was bei der Schärfe, mit der seine Kunst sich von der älteren trennt, ziemlich selbstverständlich ist. Seine Berufung im Jahre 1901 an die Akademie in Königsberg war für die Düsseldorfer Kunst ein schwerer Verlust.



OLAF JERNBERG
In den Feldern

Eine weichere Natur, dafür aber vielseitiger als Jernberg, ist August Schlüter, geboren 1858 in Münster. Er war 1882—88 Schüler der Akademie, machte gröfsere Studienreisen in Deutschland, der Schweiz und Italien, und malt mit vielem Erfolg Motive aus diesen Ländern. Besonders als Aquarellmaler hat er sich ausgezeichnet, und seine zum Theil umfangreichen Blätter fehlen kaum auf einer der Düsseldorfer Ausstellungen. In seiner Kunst ist noch ein Rest des alten Suchens nach landschaftlicher Schönheit und dasselbe läfst sich von einigen anderen Malern sagen, die, sei es nach den Motiven, sei es nach der Art der Behandlung, noch zuweilen ein wenig an die ältere romantische Richtung erinnern.

Bei Fritz von Wille, geboren 1860 in Weimar, könnte man diese Neigung vielleicht auf das Erbe seines Vaters August von Wille zurückführen, wenn er auch in der Energie der Farbe und des Vortrages hinter keinem der Naturalisten zurücksteht. Aber seine Vorliebe für alte Burgen, für weite Ausblicke und schöngeformte Baumgruppen, die sich zuweilen geltend macht, scheidet ihn doch von der Gruppe, die sich um Jernberg geschaart hatte. Sein Studiengebiet sind der Rhein, und zwar der Ober- und Mittelrhein, nicht der „poesielose" Niederrhein; Hessen, der Harz, die von Lessing einst bevorzugte Eifel und auch zuweilen Italien. Uebrigens ist Wille einer der wenigen jungen Landschaftsmaler, die nicht bei Dücker studirt haben, da er während seiner Akademiezeit hatte Figurenmaler werden wollen.

Auch Macco erinnert, wenigstens nach der Wahl seines Studiengebietes, das er seit 1887 bevorzugt, an die Romantiker. Er versucht nämlich seit jener Zeit mit grofsem Glück die gewaltige Natur der Schweizer Alpen in grofsen Bildern zu schildern, wobei er allerdings in Farbe und Technik sich der modernen Auffassung anschliefst und auch bei der Wahl der Motive die Composition in der Landschaft, wie sie bei Schirmer und seinen Leuten unerläfslich war, vermeidet. Macco ist 1863 in Aachen geboren und studirte von 1880—87 auf der Akademie. Zuerst malte er Stimmungsbilder von der Rhön, bis er endgültig zu den Alpen überging. Ein kurzer Studienaufenthalt in München 1887—88 hat ihn kaum beeinflufst.

Arthur Wansleben vermittelt gewissermafsen den Uebergang zum Niederrhein, der eine ganze Gruppe bis nach Holland hineinführt. In Krefeld 1861 geboren, schildert er mit Vorliebe die melancholische Poesie abendlicher Stimmungen in den öden sumpfigen Bruchländereien seiner engeren Heimath, oder verwandte Motive in Westfalen, das er häufig bereiste. Der Stimmungsgehalt seiner Bilder ist noch ein bewufster, subjectiver und beabsichtigter, kein impressionistischer, wie ihn die folgenden Künstler festzuhalten suchen.

Diese schliefsen sich entschieden mehr an Jernberg an, als an Dücker, besonders in der Technik, die rücksichtsloser und lediglich auf die Wirkung hin in manchmal starkem Impasto in



EUGEN KAMPF
Flandrisches Dorf

interessanter Weise verwerthet wird. Hier steht wohl Eugen Kampf, ebenfalls, wie so viele treffliche Düsseldorfer Maler ein Aachener (geboren 1861), an der Spitze. Der Umstand, dafs er überhaupt nicht Schüler der Düsseldorfer Malerei ist, sondern seine ersten Studien in Antwerpen 1878—80 und in Brüssel 1883—84 machte, erklärt sowohl die Wahl seiner Motive, die ihn fast ausschliefslich immer wieder nach Belgien führt, als auch die Eigenart seiner Technik und seines Colorits, das die Verwandtschaft mit der belgischen Malerei nicht verleugnen kann.

Kampf ist tiefer, satter und energischer in der Farbe, als die meisten anderen Düsseldorfer, er malt eben die starken Farben, wie sie die eigenartigen klimatischen und Boden-Verhältnisse in Belgien entstehen lassen, mit vollstem Verständnifs und überzeugender Treue. So sind auch seine Stimmungen fast immer farbig und nicht grau gedacht, und selbst in seinen zahlreichen trefflichen Aquarellen findet sich der tiefe, volle Ton seiner meist sommerlichen, abendlichen oder regenschweren Bilder mit den rothen flandrischen Ziegeldächern und den eigenthümlich silhouettirten Bäumen, welche die einzelnen Höfe umgeben. Auch Erich Nikutowsky, der als einer der jüngsten der Düsseldorfer Landschaftsmaler seit einigen Jahren erst ausstellt, sucht die eigenthümlich melancholischen Stimmungen seiner Eifeldörfer und Gebirgsthäler naturgemäfs in einer tiefen, zuweilen fast schwärzlichen Färbung.



GUSTAV WENDLING
In der Kirche

Kampf am nächsten steht Hellmuth Liesegang, geboren 1858 in Duisburg, der nach seiner Studienzeit allerdings durchaus Düsseldorfer ist, da er die Akademie von 1877—1886 besuchte, seine Stoffe aber ebenfalls fast ausschliefslich aus Holland oder vom Niederrhein entnimmt.

Ist Kampf der Colorist, so sucht Liesegang den Reiz seiner Bilder in feinen grauen, nebelhaften Stimmungen der Uebergangszeiten im Jahre und im Tage. Herbst, Vorfrühling, dämmernder Morgen und Abend sind die Zeiten, in denen er die Natur beobachtet, und selbst, wenn er den sonnigen Tag etwa im Herbst malt, geschieht er nie mit der fast dramatischen Wucht, wie bei Jernberg, oder der reichen Farbe, wie bei E. Kampf, sondern immer in einem zurückhaltenden, bleichenden Licht, wie es ein farbloser Himmel niedersendet.

In dieser Vorliebe für helle, discrete Farbe ist ihm Wendling verwandt, der nur eine gröfsere Vielseitigkeit zeigt. Er ist 1862 in Büddenstedt, Herzogthum Braunschweig, geboren und war seit 1880 Schüler der Akademie. Die Vorliebe, die alle die Vorgenannten für das Wasser mit seinem landschaftlichen Reiz in Form, Farbe und Stimmung haben, führt bei ihm zu wirklichen Seebildern, die er eine Zeitlang so sehr bevorzugte, dafs man ihn damals zu den Marinemalern hätte zählen können. Vielfache Reisen nach Belgien, Holland, Frankreich, Italien und Nordamerika erweiterten seinen Gesichtskreis und gaben ihm auch in seinen Arbeiten einen gröfseren Reichthum von Motiven. So entstanden Bilder aus der alten Seestadt Dordrecht, aus Hamburg; Winterlandschaften aus Deutschland und auch einige treffliche, namentlich in der Farbe interessante genrehafte Bilder im Interieur, so „In der Kirche“ in der Kunsthalle in Düsseldorf, 1898, „Botschaft von hoher See“, 1897, und Anderes.

Noch vielseitiger ist Heinrich Hermanns (geboren in Düsseldorf 1862, auf der Akademie von 1883—92) und vielleicht unter den jungen Düsseldorfer Landschaftsmalern der begabteste. Er begann mit holländischen Motiven, die er anfangs, ähnlich wie der ehemals ebenfalls in Düsseldorf lebende Hans Hermanns, der später nach Berlin übersiedelte, reich mit Figuren staffirte und in



HEINRICH HERMANNS
Am Ratingerthor in Düsseldorf

denen er mit Vorliebe das Strandleben grofser holländischer Städte, besonders von Amsterdam, schilderte. Hier erlangten die Figuren eine so grofse Bedeutung, dafs man zuweilen von Genrebildern im modernen Sinne hätte reden können. Das Leben und Treiben auf den Grachten, den Fisch- und Blumenmärkten des nordischen Venedig fand in Hermanns einen so eingehenden Schilderer, wie kaum in Holland selbst. Eine längere Studienreise nach Italien machte den Künstler mit den landschaftlichen und architektonischen Schönheiten des Südens bekannt, und nun entstand eine Anzahl höchst geistreicher Bilder, in der Mehrzahl Aquarelle, aus italienischen, neapolitanischen oder sicilianischen Küstenstädtchen, dann aber Kircheninterieurs, in denen dieser einstmals mit so grofser Vorliebe gepflegte, dann aber fast für Jahrhunderte in den Hintergrund getretene Kunstzweig in ganz moderner Weise zu gröfster künstlerischer, namentlich coloristischer Wirkung gebracht wurde. Hermanns verzichtet bei seinen Innenarchitekturen auf die genaue fachmännische Wiedergabe des Architektonischen. Was ihn in den alten italienischen, aber zuweilen auch niederrheinischen und niederländischen Kirchen reizt, ist das geheimnifsvolle Halbdunkel, in dem der matte Schein der Mosaike, die Lampen und Lichter, wie farbige Edelsteine hervorschimmern. Angeregt wurde Hermanns zu diesen von ihm in eigenartigster Weise behandelten Stoffen vielleicht durch die vortrefflichen Aquarelle dieser Art, die von Zeit zu Zeit, gewissermafsen nur zur Erholung, der Architekt Adolph Schill, Lehrer der Ornamentik-Klasse an der Akademie, nach Reisestudien zu malen pflegt.

Da eine Besprechung der Architektur in dem Rahmen dieses Werkes nicht beabsichtigt ist, möge dem verdienten Schöpfer der Düsseldorfer Brücke und verschiedener Privatgebäude, dem unermüdlichen Berather der Düsseldorfer Monumentalmaler, wenigstens als Maler seiner geistreichen und coloristisch bedeutenden Architekturaquarelle hier die ihm gebührende Stelle unter den Düsseldorfer Malern gewahrt sein. Wenn er auch nach seiner sonstigen Thätigkeit und nach der Zeit seines Studienganges nicht gerade hier am Platze erscheint, so haben doch seine Aquarelle entschieden anregend auf die neuerliche Ausübung dieser Kunst in Düsseldorf gewirkt, zumal alle Akademieschüler längere Zeit in seiner Klasse gearbeitet haben.

Adolph Schill ist 1848 in Stuttgart geboren, studirte dort an der Hochschule und bildete sich in Wien und auf Reisen in Italien u. s. w. in seinem Fach der Architektur und architektonischen Decoration weiter. Seit 1880 wirkt er als Lehrer für Decoration und Ornamentik an der Akademie. Er baute verschiedene palastartige Gebäude und die Düsseldorfer Rheinbrücke. Bei der Ausstellung 1902 hat er die architektonische Gesammtleitung übernommen. In seinen Aquarellen bevorzugt er die malerische Innenarchitektur Italiens, insbesondere Venedigs, dessen Dom ihn immer wieder zu neuen feingestimmten Blättern anregt.

Von den Holland- und Niederrheinmalern bis zu eigentlichen Seemalern ist der Abstand kein grofser. Dafs A. Achenbach hier mit den Jüngsten selbst heute noch rivalisirt, wurde schon gesagt. Ohne ihn und das dramatische, um nicht wieder zu sagen romantische Element, das er in die Marinemalerei hineingetragen hat, wäre auch die modernste Ausgestaltung desselben in Düsseldorf nicht denkbar.

An der Spitze steht hier entschieden, sowohl, was Kraft der Farbe, als auch was positive Kenntnifs des See- und Schiffswesens, und ohne diese ist in unserm realistischen Zeitalter auch eine solche Kunst nicht mehr denkbar, anbelangt, Carl Becker.

Er ist 1862 in Hameln geboren, bezog 1885 die Akademie in Düsseldorf, nachdem er zuerst in Hamburg unter H. Leitner studirt hatte, und ist seit 1885 dauernd hier ansässig. Er, wie der ihm künstlerisch nah verwandte Erwin Günther (geboren in Hamburg 1864) haben in die Marinemalerei dieselbe Kraft und Energie der Farbe gebracht, wie ihr Lehrer Jernberg, der übrigens im Anfang auch wenigstens Strandbilder gemalt hat, in die Landschaft. Sie stellen das Meer seltener in der Ruhe dar, wie es Dücker mit Vorliebe thut, sondern lieber in heftiger Bewegung, nicht vom Strande aus, sondern von dem Standpunkt eines auf hoher See befindlichen Beschauers. Becker insbesondere liebt dabei stark beleuchtete Wolkenbildungen, Sonnenuntergänge und farbige Abendstimmungen, die er mit einer breiten und kühnen Technik überzeugend und in gröfster Wahrheit darstellt. Er malte u. A. grofse decorative Wandgemälde im deutschen Schifffahrtpavillon auf der Pariser Weltausstellung 1900.

Erwin Günther ist in seinen Motiven vielseitiger. Während Becker meist an der Nordsee bleibt, malte er gelegentlich nach Studien, die er auf seinen vielen Reisen gemacht hat, auch Motive aus England, aus dem Atlantischen und Stillen Ocean, wobei er die berühmte blaue Farbe der südlichen Meere, die dem grofsen Eduard Hildebrandt einst den billigen Spott der Berliner eingetragen hatte, nicht scheut, sondern sie mit gröfster Kraft und Wahrheit anwendet.

Einen Gegensatz zu diesen Beiden bildet Heinrich Heimes, der in seinen gut beobachteten Marinen und Strandbildern die See am liebsten in der Ruhe oder nur geringer Bewegung zeigt und dabei ruhige gedämpfte, wenn auch helle Stimmungen liebt. Auch er findet den Reiz des Meeres, ähnlich wie Dücker, in dem weiten, nur selten durch ein Segel unterbrochenen Horizont und der breiten aufsteigenden Wasserfläche, die er in zarten und gebrochenen Tönen malt. Seine Motive entnimmt er meist der holländischen Nordseeküste. Heimes ist in Mayen in der Eifel 1855 geboren, war von 1881—1885 an der Akademie in Düsseldorf, von 1885—1891 dagegen in Karlsruhe bei G. Schönleber, von dem ihm wohl die Vorliebe für helle graue Töne überkommen ist. Seit 1891 lebt er mit Unterbrechungen, die durch längere Studienaufenthalte in Holland verursacht sind, in Düsseldorf.

Auch Andreas Dirks, geboren 1866 auf der Insel Sylt und Schüler der Akademien in Weimar und Düsseldorf, hier seit 1893, ist seit einigen Jahren mit aufserordentlich kräftig empfundenen Marinen, meist aus seiner Heimat, aufgetreten.

Der jüngste dieser Seemaler ist Cornelius Wagner, geboren 1870 in Dresden, seit 1887 auf der Akademie, der mit verschiedenen flott gemalten Seestücken aus Schottland und Italien an die Oeffentlichkeit getreten ist. Im Auftrag des Staates malte er 1901 „Die Landung des grofsen Kurfürsten in Rügen im Jahre 1678" für das Ständehaus der Provinz Pommern in Stettin.

* * *

Die Figurenmalerei grofsen Stils, die man früher mit dem Sammelnamen Historie bezeichnete, beruht in ihren jungen Vertretern also hauptsächlich auf den Schülern Peter Janfsens. Bei einer Vergleichung dieser Schule mit den beiden anderen berühmtesten Schulen neuerer deutscher Malerei, der von Schadow und der von Piloty in München, wird man constatiren können, dafs die jüngste, entsprechend den individualistischen Bestrebungen neuerer Zeit, den geringsten Einflufs auf die Richtung des Schülers ausgeübt und sich darauf beschränkt hat, ihn selbst seinen Weg suchen und finden zu lassen, statt ihm einen bestimmten und zwar den des Meisters anzuweisen.

Bei Schadows Schülern und Anhängern sind sogar die Motive gemeinsam, Technik und Auffassung bei den Einzelnen kaum zu unterscheiden. Bekannt sind auch die berühmten „Unglücksfälle in Wasserstiefeln", von denen jeder Pilotyschüler mindestens einen einmal gemalt haben mufste, wenn sich auch nicht leugnen läfst, dafs die bedeutenden Pilotyschüler später sich nach den verschiedensten Richtungen selbständig entwickelt haben. Bei den Meisterschülern Peter Janfsens fällt auch die beeinflufste Schülerarbeit fort, und schon in den Zeichen- und Malklassen kann und soll sich ein Jeder nach seiner Weise ausleben, sich seine Technik, seine Auffassung selbst erarbeiten, vom Lehrer eigentlich nur auf das positiv Fehlerhafte hier oder dort aufmerksam gemacht, keineswegs aber nach irgend einer Seite gedrängt oder von ihr ferngehalten werden.

So könnte man das Wesen der Janfsenschen Schulung mehr eine Erziehung nennen, als einen Unterricht. Es wird der Schüler nicht geführt oder geleitet, sondern es wird ihm beigebracht, wie er selbständig zu gehen und zu stehen hat; er wird nicht unterrichtet, aber belehrt, es wird ihm klar gemacht, dafs er selbst zu studiren, zu lernen hat. Es wird ihm die Natur nicht gezeigt, sondern er wird dazu angehalten, sie selbst zu suchen, zu finden und zu sehen; es wird ihm nicht mit Rath und That zur Seite gestanden, von deren ersterem schon Feuerbach richtig sagt, „giebt dir Jemand einen guten Rath, so thue das Gegentheil", und deren letztere vielfach darin besteht, dafs der Lehrer des Schülers Bild malt, sondern er mufs selber sehen, wie er mit sich, der Natur und der Kunst fertig wird.

So findet sich innerhalb der Janfsenschule, die, von der Aufnahme ihres ältesten Zöglings an gerechnet, nunmehr das zweite Jahrzehnt ihres Bestehens vollendet hat, eine so bunte Vielseitigkeit, dafs kein Ununterrichteter bei den einzelnen dieser jungen Künstler denselben Lehrer vermuthen möchte. So ist es also nicht nur die Historie mit oder ohne Costüm, die von den Janfsenschülern gemalt wird, sondern ebensogut, zuweilen sogar von demselben Künstler bearbeitet, das ganz realistische moderne Genre, nicht nur das Porträt, sei es nach der scharf charakterisirenden, sei es nach der coloristisch eleganten Seite aufgefafst, sondern auch eine phantastische, halb idyllisch-romantische, halb allegorische Figurenmalerei, und sicher dürften nie innerhalb einer und derselben Klasse schon solche Gegensätze entstanden sein, wie sie etwa die Schnapsbrüder von Gerhard Janssen und die antiken Schönen von A. Frenz, oder die rücksichtslos breit hingesetzten Herrenbildnisse von Keller und die zarten, in Pastell duftig angelegten Damenköpfe

von W. Petersen bieten. Es liegt auf der Hand, dafs gerade in dieser natürlichen, auf dem verständnifsvollen Gewährenlassen der einzelnen Individualitäten beruhenden Vielseitigkeit die Stärke und die Lebensfähigkeit der Schule liegt. Eine Lebensfähigkeit, die sich unter Anderem schon darin ausweist, dafs verschiedene der Janfsenschüler selbst wieder als Lehrer ganz in demselben Sinne thätig sind, ohne dafs von einer künstlerischen Inzucht, oder einem durch sie bedingten Atavismus die Rede sein kann. Die meisten dieser schon wieder als Lehrer thätigen Janfsenschüler sind allerdings, gerade wie es bei zahlreichen tüchtigen Sohnschülern der Fall war, der Düsseldorfer Kunst bald verloren gegangen; Ed. Kämpffer wirkt als Director der Kunstschule in Breslau, nachdem er schon 1890 Düsseldorf verlassen hatte, A. Kampf, einer der Erfolgreichsten, folgte 1898 einem Ruf als Leiter eines Meisterateliers nach Berlin, und nur Spatz wirkt als Lehrer an der Akademie, die ihn ausgebildet hat.

Eduard Kämpffer, geboren 1859 in Münster in Westfalen, war der erste sogenannte Meisterschüler P. Janfsens. Er kam 1875 zur Akademie in Düsseldorf, studirte die Maltechnik 1880–81 in München und trat dann wieder bei Peter Janfsen ein. Sein bedeutendes Talent kam nicht so schnell zur Entwicklung, als seine Vorarbeiten hatten erwarten lassen. Die häufigen Umwälzungen, welche gerade damals in der Malerei sich bemerklich machten, der Einflufs der Franzosen mit ihren Freilicht- und Impressionsproblemen machten sich nach allen Seiten hin und auch bei dem jungen Kämpffer geltend, und brachten ihn in Widerstreit mit den in München gelernten coloristischen Principien. Seine aufserordentliche Vielseitigkeit erschwerte ihm die ruhige Wahl



EDUARD KÄMPFFER
Nach dem Bacchanal

eines Bildmotivs, und so erschienen, Anfang der 80er Jahre, statt des erwarteten grofsen Historienbildes neben den vorzüglichen Illustrationen zu Scheffels Eckehardt, als erste Arbeit ein mit dem gröfsten technischen Geschick gemaltes, vortrefflich aufgefafstes Löwenbild, dem nun bald hintereinander ein Altarbild für die evangelische Kirche in Neuenahr, Porträts, Landschaften, ein Centaurenbild, mythologische, historische und monumentale Entwürfe folgten.

Sein monumentales Hauptwerk, die Ausmalung des Erfurter Rathhauses mit Motiven der Tannhäuser- und Faustsagen, der Geschichte Luthers und des Grafen Gleichen, entstand gröfstentheils in München, nur von den Graf Gleichenbildern waren einige noch in Düsseldorf gemalt worden. Trotzdem erweist sich gerade hier Kämpfer in der decorativen Behandlung der heterogenen Stoffe als Schüler seines Lehrers, wie denn die Vorliebe für monumentale Malerei und die rein technische Gewandtheit bei ihrer Ausführung eines der wenigen äufserlichen Dinge zu sein scheint, die vom Meister auf seine Schüler übergehen und bis in die letzte Zeit hinein erfreuliche Werke dieser Art haben entstehen lassen. Vor seiner Uebersiedlung nach München malte Kämpffer das reizvolle Bacchanal für ein Düsseldorfer Restaurant, in dem er wohl als Erster die in Düsseldorf noch unbekannte Freilichtmalerei mit Glück bei einem gröfseren, fast monumentalen Bilde anwandte.

Fast demselben akademischen Jahrgang entstammt eine Reihe von jungen Malern, die heute im Mittelpunkt der Düsseldorfer Kunst stehen, deren bedeutendster, A. Kampf, allerdings ihr seit einigen Jahren entzogen ist. Er, obwohl der jüngste, hat in seltener Frühreife die ersten Erfolge zu verzeichnen gehabt und auch so die Studiengenossen überholt.



ARTHUR KAMPF
Einsegnung von Freiwilligen 1813



ARTHUR KAMPF

Rückzug aus Russland

Arthur Kampf ist der jüngere Bruder des trefflichen Landschaftsmalers Eugen Kampf und im Jahre 1864, wie dieser, in Aachen geboren. 1879 kam er zur Akademie und sehr bald zu Peter Janfsen, der das grofse Talent, die auf unablässige Naturbeobachtung gestützte Gestaltungskraft des jungen Mannes zu würdigen verstand und ihm den immerhin noch recht langwierigen akademischen Studiengang so sehr als möglich abkürzte. So war es möglich, dafs, ganz wie in alten Zeiten, der kaum Zweiundzwanzigjährige sein erstes grofses Bild, „Die letzte Aussage“, vollenden konnte, ein Bild, das denn auch nicht verfehlte, nach allen Richtungen hin das gröfste Aufsehen zu machen. In theilweise überlebensgrofsen Figuren, mit einem damals in Düsseldorf ganz unerhörten Realismus des Ausdrucks, sowie der Formen- und Farbensprache, stellte es die letzten Augenblicke eines in irgend einer Rauferei schwer verletzten sterbenden Proletariers dar. Alles, was das Düsseldorfer Genre, selbst bei seinen gelegentlichen ertrunkenen Fischern oder abgeführten Dorfdieben oder Begräbnissen an dramatischer Kraft aufzuweisen gehabt hatte, war hier durch die fast brutale Schilderung krassester Wirklichkeit, die durch Nichts, aber auch gar Nichts gemildert, durch die Gröfse der Figuren fast bis zur Täuschung gesteigert wurde, in Schatten gestellt, und so konnte nicht ausbleiben, dafs in die Bewunderung, die dem in der Composition, in der breiten, unbewufst virtuosen Malweise sich aussprechenden eminenten Talent gezollt wurde, sich die Stimmen Derer mischten, die nun den Verfall aller Kunst unaufhaltsam hereinbrechen sahen. Aber Kampf hütete sich, den Tyrannen zu übertyrannen. Er fühlte sehr wohl, dafs er auf diesem Gebiete das Stärkste gegeben hatte, was vorläufig zu geben war, und indem er ruhig auf der Akademie blieb, richtete er plötzlich die Kraft seiner Charakterschilderung und seines technischen Könnens auf ein der Alltäglichkeit entrücktes historisches Gebiet. Er hatte die Concurrenz der

Biel-Kalkhorstschen Stiftung zur Pflege monumentaler Frescomalerei in Privathäusern gewonnen und malte nun für ein Haus in Düren seinen „Choral bei Leuthen", die ergreifende Scene, wie nach der Schlacht die siegreichen Truppen des grofsen Friedrich das „Nun danket alle Gott" anstimmen. Damit begab sich Kampf auf ein Gebiet, bei dem er in Adolf Menzel seinen gröfsten Vorgänger, wenn nicht ein Vorbild hatte, und in einer ganzen Reihe von Bildern aus dieser Zeit und von diesem Helden bewies er seinen Beruf als Historienmaler grofsen Stils auf der Basis seines gesunden, zuweilen vielleicht sogar etwas prosaischen Realismus, dem die feine Ironie, deren Menzel Meister ist, noch fehlt. Es entstanden in den folgenden Jahren: „Bon soir, messieurs", Friedrichs des Grofsen bekanntes Abenteuer nach der Schlacht bei Leuthen im Schlosse von Lissa, „Friedrich der Grofse und der schlafende Ziethen", dann auch einmal ein Bild von „Friedrichs des Grofsen Vater, wie er mit Grumbkow seine Gardisten inspicirt", „Friedrichs des Grofsen Rede an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen". Zwischendurch entstand aus dem Eindruck, den die Leichenfeier bei Kaiser Wilhelms Tode in Berlin auf den jungen Künstler gemacht hatte, das in seiner Einfachheit ergreifende Bild: „In der Nacht vom 13. zum 14. März 1888 im Dome zu Berlin", das die aufgebahrte Leiche Wilhelms I. darstellt und das Volk, das still an ihr vorbeizieht, um seinen alten Kaiser noch einmal zu sehen. Schon Kampfs erster Biograph, W. v. Oettingen, knüpft an die Erwähnung des oben genannten Bildes „Rede Friedrichs des Grofsen vor der Schlacht bei Leuthen" die Bemerkung, dafs die malerische Darstellung solcher entscheidender Ansprachen für Kampf einen ganz besonderen Reiz habe, und er verhehlt sich auch nicht das eigentlich Unmalerische solcher gemalten Reden. Was Kampf dabei reizte, war vielleicht, die Spannung darzustellen, die sich nicht nur in den Gesichtern, sondern auch in der ganzen Haltung der Zuhörer, die dramatische Bewegung und die Explosionskraft, die sich beim Redner ausspricht, und gerade diese Elemente sind in allen diesen Bildern vortrefflich zur Geltung gekommen.



ARTHUR KAMPF
Vor dem Gnadenbilde in Kevelaer

Unbewufst mag auch der Wunsch, der der Vater aller Novellenmalerei in weitestem Sinne des Wortes ist, mitgewirkt haben: den Beschauer an der Wirkung des Bildes auf ihn durch Erregung seiner Neugierde, was da wohl gesagt wird, und damit seine Phantasie mitarbeiten zu lassen.

Diese drei von 1890—92 entstandenen, zum Theil grofsen Bilder waren „Die Einsegnung von Freiwilligen 1813", für die Verbindung für historische Kunst ausgeführt, dann „Die Rede des Professor Steffens zu Gunsten der Volkserhebung in Breslau 1813". Diese Bilder führten Kampf auch zum ersten-, aber nicht zum letztenmal in die Zeit der Freiheitskriege. Das vortreffliche Bild „Rede Friedrichs des Grofsen an seine Generale in Koben 1759 nach der unglücklichen Schlacht bei Kunersdorf" fällt in dieselbe Zeit. „Volksopfer" führt wieder in das Jahr 1813, wie auch das mächtige „Der Herr hat sie geschlagen" (1896), einen Trupp französischer Flüchtlinge darstellend. Neben diesen und verschiedenen kleinen historischen Bildern, so dem grausigen „Kosackenopfer", hat aber Kampf noch eine grofse Zahl kleinerer und gröfserer Genrebilder, meist ernsten Inhalts gemalt. Das Leben im Caféhaus, auf der Strafse schildert er, aber nie ganz ohne eine mehr oder weniger scharfe Pointe; auch das Gebiet des Symbolismus hat er betreten mit dem zwar wirkungsvollen, aber nicht ganz unabsichtlichen „Kufs des Todes", eine sterbende Arbeiterfrau



KLEIN-CHEVALIER
Schlossbau Johann Wilhelms
Wandgemälde im Rathhaussaal zu Düsseldorf

darstellend. „Der Sündenfall“ in seiner Mischung von Phantastik und Realismus rief einigen Widerspruch hervor, während seine „Wallfahrt nach Kevelaer“ wieder ein Meisterwerk physiologischer Beobachtung ist. Zahlreiche höchst lebensvolle Porträts, porträtartige Einzelfiguren, so der vortreffliche „Schützenkönig“, Aquarelle, Gouachen, Radirungen und Steinzeichnungen entstanden in den kaum 15 Jahren von Kampfs künstlerischer Thätigkeit, die ihn jetzt schon ein Werk von seltenem Reichthum nach allen Richtungen hin schaffen liefs. In letzter Zeit, noch von Berlin aus war Kampf mit Wandgemälden im Sitzungssaale des Kreishauses zu Burtscheid-Aachen beschäftigt, die er im Auftrag des Kunstvereins malte.



HERMANN EMIL POHLE
Damenbildnis

Seit 1891 war Kampf aufserdem als Lehrer an der Akademie thätig, und seine Berufung nach Berlin war ein ebenso schwerer Verlust für die Anstalt, an der er, kaum selbst dem Unterricht entwachsen, schon eine bemerkenswerthe Lehrthätigkeit ausübte, wie für die Düsseldorfer Kunst, die in ihm ihre stärkste junge Kraft zu schätzen hatte. Was Kampf vor Allem auszeichnet, ist das unbeirrte Zielbewufstsein in seinem künstlerischen Wesen, das sich nicht nur in der geschlossenen und sicheren Haltung jedes einzelnen Bildes ausspricht, sondern auch in der Schnelligkeit und Solidität, mit der er ein grofses Werk nach dem anderen vollendete, und dieses Zielbewufstsein erscheint durch seine eminente Vielseitigkeit, die ihn gelegentlich sogar zur Plastik geführt hat, keineswegs getrübt, sondern im Gegentheil nur in desto hellerem Licht.



HERMANN EMIL POHLE
Friedrich der Grosse nach der Schlacht von Zorndorf in dem zerstörten Küstrin

Als eine ähnliche Natur wie Kampf, auch in Bezug auf das, was man mit Recht oder Unrecht Glück zu nennen pflegt, und das nach der Behauptung sachverständiger Zunftgenossen nun einmal unentbehrlich sein soll, stellt sich Klein-Chevalier dar. Wenig älter als Kampf, er ist 1862 in Düsseldorf geboren, war sein Lehrgang derselbe wie bei Jenem, wie übrigens bei den meisten Janfsenschülern, die keine Veranlassung hatten, das Gute in der Ferne zu suchen. Schon früh schuf sich Klein energisch ein eigenes Kunstgebiet, eine decorativ-monumentale Figurenmalerei, die er in zwei grofsen Bildern „Krieg und Frieden" in einem Düsseldorfer Gasthaus, später in einem Theatervorhang für Essen und in den vortrefflichen Deckengemälden der Kuppel der Gewerbeausstellung in Berlin, sowie in zahlreichen kleineren Arbeiten, zum Theil für Privatgebäude, bethätigte.

Bald brachte ihm aber eine gewonnene Concurrenz den Auftrag zu einem ganz modernen Historienbild, das er mit der ganzen Frische und Lebendigkeit, die seine Bilder auszeichnen, ausführte. Es war „Die Einweihung des Niederwald-Denkmals in Gegenwart Kaiser Wilhelms I." für den Rathhaussaal in München-Gladbach.

Eine zweite ähnliche Aufgabe war die Bemalung einer Wand in dem schon mehrfach erwähnten Rathhaussaal in Düsseldorf. Hier begab sich Klein auf das Gebiet der Costümhistorie und stellte in nicht absolut historisch treuer, dafür malerisch desto reizvollerer Weise eine „kunstgeschichtliche" Scene aus dem Leben des populären Gründers der Düsseldorfer Kunstblüthe, Johann Wilhelms, dar, wie er nämlich die Baupläne zu dem grofsen Schlofsproject an Ort und Stelle prüft. Im Auftrag des Ministeriums schmückte dann Klein den Sitzungssaal des Bergamtes in Halle a. S. mit allegorischen Darstellungen über den Bergbau und malte darauf infolge einer Concurrenz „Die Wiedereinbringung des Kurfürsten Wilhelm in Cassel nach dessen Vertreibung durch Jerôme". Ein längerer Studienaufenthalt in Rom regte den Künstler zu dem coloristisch höchst interessanten Bilde „Tod der Agrippina" an, die auf Veranlassung ihres Sohnes in einer angebohrten Galeere ertränkt wurde. Das decorativ wirksam aufgebaute Bild zeigt den Moment, wo die Leiche an dem Sohn vorübergetragen wird.

Modernes Leben und moderne Menschen hat Klein in vielen genrehaften Bildern und Porträts mit grofser Lebendigkeit und feinster Beobachtung geschildert, so vor Allem in dem „Spielsaal zu Ostende", das sich von ähnlichen Bildern wohlthuend durch die Vermeidung aller theatralischen Effecte unterscheidet. In das Gebiet der modernen Historie fällt wieder „Der Besuch Kaiser Wilhelms II. im Stadtverordnetencollegium zu Essen", den er für das Rathhaus dieser Stadt malte. Klein hat Düsseldorf verlassen und ist nach Berlin übergesiedelt.

Auch Hugo Zieger, geboren 1864 in Coblenz, zeigt eine ähnliche Vereinigung realistischer oder genrehafter Motive mit monumentalen Neigungen in seiner Kunst. Er kam 1884 zur Akademie und konnte schon 1893 mit einem Frescobilde für ein Privathaus sein Meisterstück machen. Im Jahre 1895 folgten gröfsere Darstellungen aus dem Kohlenbergbau unter Tag für das Syndikat in Essen an der Ruhr, und in der Folge entstanden zahlreiche Porträts, Landschaften und Genrebilder, die sich durch lebendige Farbe und frische natürliche Auffassung auszeichnen.

Als Dritter der eigentlichen Historienmaler ist Hermann Emil Pohle zu nennen, der 1863 als Sohn des Landschaftsmalers Hermann Pohle ebenfalls in Düsseldorf geboren wurde. Auch er ver-

ALEXANDER FRENZ
Der Ruhm

bindet mit dem Verständnifs für strenge Geschichtsmalerei, die er in seinem vortrefflichen 1895 vollendeten „Friedrich der Grofse nach der Schlacht von Zorndorf", später von der Vereinigung für historische Kunst angekauft, vertritt, eine starke Begabung zu decorativer Kunst. In diesem Genre, das er im Anschlufs an die Venetianer, namentlich an den in der wissenschaftlichen Kunstgeschichte



ALEXANDER FRENZ
Der Frühling küsst die Erde

immer noch ziemlich unbeliebten genialen Tiepolo pflegt, malte er verschiedene Deckengemälde für ein Hôtel, wie für Privathäuser in Düsseldorf und Aachen. Der 1890 vollendete „durchgehende Viererzug", ein zwar kleines, aber von wildestem Leben erfülltes Bild, documentirt seine Begabung für die Pferdemalerei, die er in verschiedenen Militär- und Sportbildern mit grofsem Glück ausübt.



WILLY SPATZ
Kommt her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid

Eine ganz originelle Seite Pohles ist seine Vorliebe für romantische Landschaften, bei denen er allen naturalistischen Wirkungen absichtlich aus dem Wege geht, dafür mit gröfster Energie und höchstem coloristischen Feinsinn starke decorative Effecte aufsucht. Belebt werden diese Landschaften mit ihren gewitterhaften Wolkenbildungen, mit ihren schwarzen Cypressenhainen und phantastischen Architekturen, durch ebenso phantastische Centauren und Faune oder durch nicht minder märchenhafte Rococodamen, die in diesen Traumlandschaften ihr idyllisches Wesen treiben.

Die Vorliebe für die eleganten Schönen vergangener Zeiten beeinträchtigt aber keineswegs Pohles hervorragende Begabung für das moderne Damenporträt. Einige seiner Damenbildnisse, die er merkwürdigerweise verhältnifsmäfsig selten malt, gehören zu dem Besten, was auf diesem Gebiete bisher geleistet worden ist.

Noch stärker als bei Pohle, ist das phantastische Element bei Alexander Frenz (geboren 1861 in Rheydt) entwickelt, bei dem es sogar den Grundzug seines Schaffens bildet. In ihm ist der Realismus, wie ihn etwa sein Schwager A. Kampf zeigt, überhaupt niemals mächtig geworden, und Frenz erscheint damit als einer der frühesten Anhänger jener Kunst, die in Franz Stuck in München ihren berühmtesten Vertreter gefunden hat. Auch Frenz greift wieder ganz entschieden auf die Antike zurück, allerdings nicht in der Weise der Klassicisten, auch nicht in der archäologischen Manier Tademas, sondern indem er die Gestalten der antiken Mythologie nach ihrem poetischen Gehalt in ganz moderner coloristischer Weise behandelt, wie es etwa Peter Janfsen in der Erziehung des Bacchus gethan hatte. So war sein erstes grofses Bild, „Das goldene Zeitalter", in Composition und Farbe von üppigstem Leben erfüllt und in jeder Beziehung ein directer Gegensatz zu Allem, was man klassicistisch oder akademisch zu nennen pflegt. In verschiedenen folgenden Bildern in Oel, Pastell oder Gouache verstärkte sich das coloristische Element, trotzdem Zeichnung und Composition immer mehr auf die klassischen Vorbilder antiker Werke hinwiesen, die Frenz auf einer längeren Studienreise in Italien, in Rom und Neapel zu studiren Gelegenheit hatte. So entstanden zu verschiedenen Zeiten „Das Sirenenlied", „Der Jüngling am Scheidewege", „Die Nacht", „Geburt der Venus", „Krönung des Siegers". Auch von der Poesie der Wagnerschen Tondramen wurde Frenz beeinflufst, indem er in verschiedenen decorativen Wandgemälden den Parzifal behandelte, wie er in der Folge auch eine Reihe hervorragender, zuweilen durchaus symbolischer Illustrationen zu dem Chamberlainschen Werke über Richard Wagner entwarf.

Andere Wandbilder malte er für Privathäuser in Elberfeld und Essen, für Elberfeld auch im dortigen Theater. Eine unerschöpfliche Phantasie bewies Frenz in seinen zahlreichen Radirungen, grofsen Steinzeichnungen, Aquarellen, Diplomen und allen diesen halbillustrativen Arbeiten, wie sie die moderne Kunst, das gesteigerte Bedürfnifs nach zeichnerischem und malerischem Schmuck fordert. Für den Schwurgerichtssaal in Essen malt Frenz im Auftrag des Ministeriums grofse allegorische Wandgemälde, wie denn seine Entwürfe bei keiner Concurrenz fehlen und stets in erster Linie in Betracht kommen.

Der Künstler lebt seit 1879 in Düsseldorf, besuchte die Akademie und ging dann ein Jahr nach München, ohne hier in seiner Kunst beeinflufst zu werden.



WALTER PETERSEN

Bildnis zweier Damen

Eine ganz eigenthümliche Ausbildung fand die phantastische Richtung, die man als eine Art Düsseldorfer Neuromantik bezeichnen könnte, bei Willy Spatz, der, 1861 geboren, von 1879 bis 1891 die Akademie besuchte, dann aber ein Jahr in München Schüler von Carl Marr war. Er ist der Einzige, auf den der Münchener Aufenthalt einen wirklichen Einflufs ausgeübt hat, sowohl nach der coloristischen, als nach der inhaltlichen Seite seiner Kunst, in der er ganz nach Münchener Manier religiöse Motive in einer durchaus modernen, genrehaften Weise behandelt. Diese seine Auffassung ist ebenso verschieden von der der Nazarener, als von der Gebhardts, und so bilden die religiösen Bilder von Spatz gewissermafsen die letzte Consequenz dieser Malerei in Düsseldorf. Es ist in ihr ein starkes lyrisches Moment, das sich schon in der Wahl der Motive ausspricht. Die ersten dieser Bilder betonen es ganz besonders auch in der eigenartigen, durchaus

unrealistischen, nur auf Stimmung ausgehenden Farbe. So war die „Flucht der hl. Familie“ 1893 ganz in einen grünlichen Mondscheindämmer gehüllt, „Der Gang der Hirten“ strebte dagegen eine heitere Freilichtbeleuchtung an. Von starker psychologischer Wirkung war „Kommet her zu mir, Alle“ 1895 und „Ich bin bei Euch alle Tage“ 1896. Ein neues Moment in seiner Kunst, das des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind, allerdings nicht mehr in dem religiösen Sinne der Madonna, sondern ganz realistisch, zeigen die verschiedenen Bilder die seit 1896 entstanden: wie „In treuer Hut“, „Sorgen“ u. s. w.

Mit „Tristan und Isolde“ illustrirte der auch musikalisch hochbegabte Künstler das Hohelied seines Lieblingscomponisten. Seit dem Jahre 1898 ist Spatz infolge einer Concurrenz mit der Ausmalung der Kapelle auf Schlofs Burg an der Wupper beschäftigt, welche von der Regierung in Auftrag gegeben wurde. Hier stellt er in drei Wandgemälden die „Macht des Christenthums über der Menschen Geist“ dar. Das erste Bild zeigt den Apostel des bergischen Landes, den heil. Suitbertus, predigend, das zweite, in Form eines Triptychon, illustrirt das biblische Wort „Ich will sie Alle zu mir ziehen“, und das dritte enthält „Das Rosengärtlein des himmlischen Paradieses“.

Zwischendurch entstanden noch die Bilder „Die klugen und thörichten Jungfrauen“, „Verklingende Accorde“ 1900 und „Die da warten am Wege“.

Spatz ist seit 1897 als Professor an der Akademie angestellt.

Es wurde schon gesagt, dafs alle diese jungen Figurenmaler auch gelegentlich gute, und, wie Pohle, recht hervorragende Porträts zu malen pflegen; das hinderte aber nicht, dafs zwei Künstler sich fast ausschliefslich diesem Kunstzweig widmeten, nicht als ob Mangel an Gestaltungskraft sie auf ihn beschränkt hätte, sondern weil der Wunsch des Publikums sie dazu gewissermafsen zwang. Das gilt besonders von Walther Petersen, dessen Damenbildnisse zu den feinsten und vornehmsten Aeufserungen der jüngeren Düsseldorfer Malerei gehören und mit den Arbeiten von F. A. Kaulbach, dem Damenmaler par excellence, in scharfen Wettbewerb treten, sie an charakteristischer Auffassung jedenfalls übertreffen.



LUDWIG KELLER
Begrüfsung des Fürsten Blücher und der Quadriga in Duisburg
Wandgemälde in der Aula des Realgymnasiums zu Duisburg

Petersen ist 1862 in Burg an der Wupper als Sohn eines Pastors geboren, kam 1880 zur Akademie und malte hier im Anfang, einem Auftrag zufolge, Wandgemälde mit Rococo-Motiven für ein Privathaus in Köln; ein kleines Aquarell „Begräbnifs bei Regenwetter" hatte einen aufsergewöhnlichen Erfolg und schien Petersen eine Stelle neben Arthur Kampf anzuweisen. Sehr bald aber mufste sich der junge Künstler auf das Bildnis beschränken, nachdem seine ersten Arbeiten auf diesem Gebiet ihm trotz der Ueberfülle, welche gerade hier producirt wird, Auftrag über Auftrag eingebracht hatten. Petersen ist in erster Linie Damenmaler; keiner seiner zahlreichen jüngeren Collegen versteht wie er das Geheimnifs, die moderne Frau von ihrer liebenswürdigsten Seite, ihre Kleidung, das thörichterweise so viel geschmähte und in Wirklichkeit so eminent malerische moderne Damencostüm in seiner coloristisch feinsten Weise aufzufassen und wiederzugeben, wie er. Im Pastell hat Petersen ein Mittel gefunden, das ihm für seine Zwecke dienstbarer ist als die Oelfarbe, und mit diesem capriciösen, rococohaften Material hat er in fabelhafter Productivität schon jetzt eine fast unabsehbare Reihe von Porträts allerersten Ranges geschaffen, die natürlich der Oeffentlichkeit nur allzuschnell entzogen werden.

In verschiedenen männlichen Bildnissen beweist er übrigens, dafs er auch dem schärferen Charakter des Männerkopfes gewachsen ist. Die städtische Galerie in Düsseldorf besitzt von ihm das treffliche Bildnis eines alten beliebten Arztes, des Sanitätsrathes Dr. Zimmermann, und das coloristisch interessante Porträt Oswald Achenbachs. Aufserdem malte er den Erbauer des Reichstagsgebäudes, Wallot, und hatte auch das Glück, Bismarck nach der Natur zeichnen zu dürfen. Im Anschlufs an diese Studien schuf er dann einige Bismarckporträts, die vielleicht wahrer sind, als die Lenbachschen, wenn auch der Cultus, der mit den letzteren getrieben wird, den Erfolg des jungen Düsseldorfers schmälerte.

Ebenfalls vorwiegend Porträtmaler, wenn auch in vieler Beziehung im Gegensatz zu Petersen, ist Ludwig Keller, dessen Stärke das männliche Bildnis zu sein scheint, das er mit gröfster Energie und Schroffheit bis zu frappantester Lebendigkeit malt. Wenn Petersen das Weiche, Zarte und Duftige betont, so geht Keller gerade auf das Gegentheil los. Mit einer Art von Humor wählt er gelegentlich seine Modelle, von denen er nicht eine abgeklärte Durchschnittshaltung giebt, sondern nur eine momentane, aber eben deshalb immer höchst lebendige Impression, wobei er auch technisch mit der gröfsten Rücksichtslosigkeit verfährt und zufällige Beleuchtungseffecte betont, ganz unbekümmert, ob sie den Charakter des Bildes als solches in Frage stellen, wenn sie nur malerisch interessant sind.

Uebrigens hat Keller als Meisterstück in der letzten akademischen Klasse ein höchst lebendiges und farbig interessantes Bacchanal gemalt, und 1900 in seiner Vaterstadt Duisburg im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen ein Wandgemälde vollendet, das ebenfalls seine Qualification als Figurenmaler grofsen Stils bewies. Das Bild ist um so interessanter, als die Wirkung des freien Lichtes hier auf einem grofsen Monumentalbilde mit aller Energie und zu bestem Erfolg angewandt ist. Das historische Motiv war „die Begrüfsung des Feldmarschalls Blücher und der heimgeführten Quadriga vom brandenburger Thor in Berlin an den Thoren Duisburgs im Jahre 1814".

Keller hat es vortrefflich verstanden, einer schematischen Composition, zu der das Motiv verführte, aus dem Wege zu gehen. In der Charakterisirung der echt spiefsbürgerlichen Deputirten glaubt man den Porträtmaler wiederzuerkennen. Keller ist 1865 in Duisburg geboren und besuchte von 1884 bis 1894 die Akademie in Düsseldorf, an der er seit Kurzem als Lehrer angestellt ist.

Schneider-Didam ist wiederum ganz ausschliefslich Porträtmaler und zwar malt er mit dem gröfsten Erfolg Herrenbildnisse, die er mit Kraft und



AUGUST DEUSSER
Im Felde

Sicherheit in einer breiten und gewandten Malweise auf die Leinwand setzt. Er hat viele seiner jüngeren Collegen mit frappanter Aehnlichkeit und scharfer Charakteristik gemalt, wie das fast ein halbes Jahrhundert früher auch sein Lehrer Roeting gethan hat.

Studiengenosse von Keller und ihm namentlich nach der technischen Seite ähnlich waren W. v. Beckerath, der leider auch Düsseldorf mit München vertauschte, nachdem er mit einer vorzüglichen grofsen Pietà und einem im Auftrag des Kunstvereins entstandenen Altarbild für die evangelische Kirche in Saargemünd „Auferstehung“ hervorgetreten war, und H. Heller, der, ebenfalls nach München verzogen, einige interessante Damenbildnisse ausgestellt hat. Nicht nur Düsseldorf verloren, sondern durch einen frühen Tod der Kunst überhaupt entrissen ist Erwin Küsthardt. Er war 1867 in Hildesheim als Sohn eines Bildhauers geboren, kam 1885 zur Akademie



ROBERT BÖNINGER
Idyll

nach Düsseldorf und wurde hier Schüler von Peter Janfsen. Auch seine Kunst enthielt ein starkes religiöses Element, wie seine ersten Bilder, „Magdalena an der Leiche Christi“, „Pietà“, „Friede sei mit Euch“ beweisen. Trotzdem Küsthardt Protestant war, neigten diese Arbeiten eher zu einer romantisch-nazarenerhaften Auffassung, standen jedenfalls der Gebhardtschen Auffassung so fern wie möglich und hatten so einen merkwürdig anachronistischen Charakter. Ein Wandbild für die Aula des Gymnasiums in Erfurt „Ankunft Kaiser Wilhelms I. auf dem Potsdamer Bahnhof nach der Kriegserklärung 1870“ war die letzte grofse Arbeit des hochbegabten jungen Künstlers, der im Frühjahr 1901 in Rom starb.

Specifisch Reiter- und Historienmaler sind die wieder etwas jüngeren Ungewitter und Deusser, der eine modern als Schlachtenmaler, der andere historischer im alten Sinne, insofern er mit Vorliebe Ritter und Panzerreiter des Mittelalters, nebenher allerdings mit nicht geringerem Glück

auch Feldarbeiter mit ihren Pferden und zeitgenössisches Militär malt. August Deusser wurde 1870 in Mülheim a. Rh. geboren und ist seit 1895 Schüler von Peter Janfsen.

Von seinen Bildern seien genannt: „Aus brandenburgischer Geschichte", im Besitz der Verbindung für historische Kunst, dann das vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen angekaufte „Im April", ferner „Früher Tag", „Dreigespann", „Scene aus Heinrich IV.", „St. Georg", sowie Scenen aus dem modernen Militärleben. Augenblicklich ist Deusser mit den Vorarbeiten für die Ausschmückung des Kreishaussaales in Cleve, die er auf Grund einer Concurrenz gewann, beschäftigt. Ein Hauptbild wird sein: „Am Abend der Schlacht von Cleverham".

Hugo Ungewitter (1869 auf Haus Kappel im Fürstenthum Waldeck geboren) bezog 1888 die Akademie, die er bis 1897 besuchte, die letzten vier Jahre als Meisterschüler Peter Janfsens. Gleich sein erstes Bild zeigt ihn als berufenen Militärmaler und zwar modernster Richtung, was die Farbe anbelangt, die auf eingehenden Freilichtstudien beruht. Es war eine mit gröfster Schneid gemalte „Attaque der 7. Halberstädter Kürassiere bei Mars la Tour". Darauf folgt eine Reihe kleinerer Militär- und Jagdbilder, so unter Anderem die coloristisch interessante „Bosniakenpatrouille im Schnee", „Tigerjäger" u. s. w. 1897 gewann Ungewitter die Concurrenz der Biel-Kalkhorstschen Stiftung und erhielt damit die Ausführung von drei Bildern aus der Geschichte der Grafen von Stotel im Grafenhof zu Stotel bei Bremerhaven. Die Motive waren: „Brautzug einer Gräfin von Stotel", „Gerichtssitzung (Vehme) unter Vorsitz eines Grafen von Stotel in Hagen", „Angriff eines Grafen von Stotel mit seinen Mannen auf ein Normannenschiff". Seit 1898 arbeitet Ungewitter zusammen mit Gustav Wendling an dem Panorama für die Ausstellung in Düsseldorf: „Uebergang Blüchers mit der preufsisch-russischen Armee über den Rhein bei Caub am 1. Januar 1814".

Diesem etwas jüngeren Jahrgang der Janfsenschüler gehört auch Robert Böninger an. Im Jahre 1869 von deutschen Eltern in London geboren, besuchte er von 1888 bis 1897 die Akademie und begann auch, ohne von E. von Gebhardt beeinflufst zu sein, als Schüler Peter Janfsens mit zwei grofsen religiösen Bildern, die sich durch eine fast altmeisterliche Tiefe und Leuchtkraft der Farbe auszeichneten. Das erste dieser Bilder, jetzt in der Kirche zu Muffendorf bei Godesberg, war eine „Auferweckung des Lazarus" (1894) mit lebensgrofsen Figuren, das zweite eine packende Darstellung der mystischen Scene des Kampfes Abrahams mit dem Engel „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", das sich in Auffassung und Haltung von dem Bilde E. von Gebhardts, das denselben Gegenstand behandelt, so weit als möglich entfernte.

Einem längeren Aufenthalt in Süditalien entstammt das 1897 vollendete grofse Bild „Idyll", das den für Düsseldorf unerhörten Versuch macht, nackte Figuren im Freien in vollstem Sonnenlichte darzustellen. Wenn das Bild auch vielleicht nicht alle coloristischen Schwierigkeiten überwunden hatte, so war es doch auf dem Gebiet der hier so wenig beachteten Freilichtmalerei eine interessante Leistung. Freilich bietet der Niederrhein mit seinem Nebelklima keinen günstigen Boden für Bilder dieser Art.



GERHARD JANSSEN
Im Café chantant

Auch der Schreiber dieser Blätter, Friedrich Schaarschmidt (geb. 1863 in Bonn, 1880—1889 auf der Akademie), hat einige, meist in Süditalien im „freien Licht“ gemalte Landschaftsbilder mit Figuren in antikem Costüm ausgestellt, bis seine Beschäftigung an der Akademie als Conservator der Sammlungen und Lehrer der Anatomie seiner künstlerischen Thätigkeit ein Ende machte.

Einige Schüler haben sich von dem akademischen Studium noch mehr emancipirt, indem sie, der eine in einer fast an die Caricatur streifenden Weise, der andere in illustrativer Manier das tägliche Leben zu schildern suchen. Gerhard Janfsen, geboren 1863 in Calcar, ist zweifellos eine der originellsten Erscheinungen in der jungen Düsseldorfer Malerei. Er verbindet einen krassen, zuweilen geradezu übertriebenen Naturalismus der Form mit einer bewufsten Anlehnung an gewisse alte Niederländer in der Farbe. Seine Hauptmotive sind betrunkene alte Weiber und Männer, im Genre der Hille Bobbe von Hals oder des medicinnehmenden Bauers von Brouwer in Frankfurt a. M. Mit einer manchmal geradezu unheimlichen Lebenswahrheit und in einer fabelhaft skizzenhaften, aber eminent sicheren Technik setzt er seine fuselseligen Helden auf die Leinwand, zuweilen sogar, wenn es sich um decorative Bilder für Wirthshäuser handelt, in Lebensgröfse. So malte er für verschiedene Restaurants „Kirmes-Klim-Bim“, „Die Sänger vom Rhein“ und Mehreres der Art. Auch die Kunsthalle erwarb ein kleines Bild, einen gröhlenden Ziehharmonikaspieler darstellend. Sehr humoristisch war eine Café chantant-Scene zwischen einem alten Lüstling und einem jungen Mädchen, betitelt: „Er knüpfte manche zarte Bande“, wie denn ein etwas grotesker Humor zuweilen den sogenannten geistigen Inhalt seiner Bilder ausmacht. Der Hauptwerth seiner Arbeiten liegt in dem zuweilen sehr sorgfältig gestimmten, meist in tiefen Farben gehaltenen, zuweilen aber auch in grauen und blauen Tönen ausgeführten Colorit.

AUGUST ZINKEISEN
Ein Dilemma

Feiner und vielseitiger als G. Janfsen ist W. Schreuer, geboren 1866 in Wesel. Er begann, nachdem er 1884 die Akademie bezogen hatte, seine sorgfältig beobachteten, stets ohne Modelle, nur mit Hülfe eines aufserordentlichen Formengedächtnisses gezeichneten, entweder grau in grau, oder nur in wenigen Tönen gehaltenen Bilder mit Militärmotiven zu entwerfen, wobei seine Beobachtung ihn beim Pferde die, den meisten Menschen erst durch die Momentphotographie bekannt gewordenen Bewegungen vor der Natur erkennen liefs.

Es folgten Strafsenbilder der verschiedensten Art und schliefslich sogar historische Darstellungen, die, in Nachbildungen zu einem Bande vereinigt, als „Bilder aus Alt- und Neu-Düsseldorf“ weitesten Kreisen bekannt geworden sind. Trotz des Costüms ist der Eindruck auch dieser Arbeiten ein absolut naturalistischer, und in dieser Behandlung des Costümlichen erinnert Schreuer manchmal geradezu an A. Menzel, der es wie kein Anderer verstanden hat, auch den uns ungewohnten Rock als den selbstverständlichen erscheinen zu lassen. In letzter Zeit malt Schreuer auch Scenen aus der Gesellschaft, sowohl aus der modernen, als auch aus der eleganten Zeit des Rococo oder Empire. Bei seiner aufserordentlichen Productivität dürfte die Zahl seiner zwar nicht grofsen, aber meist figurenreichen Arbeiten das halbe Tausend längst überschritten haben.



OTTO HEICHERT
Die Dorfältesten
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)



OTTO HEICHERT
Die Sterbestunde

Max Stern hat erst in den letzten Jahren angefangen, regelmäfsig ausgestellt. Es scheint, dafs seine Hauptstärke in der Darstellung des Volkes, des Arbeiters liegt. Ein grofses Bild „Pflasterer“ war kräftig in der Zeichnung und voll Leben in den Bewegungen. Eine gesunde Farbe zeichnete auch seine anderen meist kleineren Arbeiten aus.

Hier schliefsen sich vielleicht am besten einige Schüler E. v. Gebhardts an, die sich lediglich an den genrehaften Zug in der Kunst ihres Lehrers hielten und keine religiösen Bilder malen oder gemalt haben. Ihre Arbeiten zeigen die scharfe Charakteristik und strenge Zeichnung, die Gebhardt eigen ist.

August Zinkeisen, 1865 in Fechenheim bei Frankfurt a. M. geboren, zeichnete sich mit zwei sehr originellen Märchenbildern aus: „Hänsel und Grethel vor dem Pfefferkuchenhäuschen“ und „Das kleine Mädchen mit den Streichhölzern“. Sein erstes kleineres Bild „Der Weihnachtsbaum“ war eine reizvolle Studie nach dem Leben; aufserdem entwarf Zinkeisen die originellen Illustrationen zu dem Märchenbuch von B. Schlegel-Elberfeld.

Peter Philippi, geboren 1866 in Trier, hat sich in der humorvollen Schilderung alter Weiber ein eigenes Gebiet geschaffen, das er in einer heutzutage fast verloren gegangenen Feinheit und Ausführlichkeit der Technik behandelt. Er erscheint hier fast als ein Nachfolger der alten romantischen Düsseldorfer Genremaler, der Schrödter und Hasenclever, ohne vorläufig eine gleiche Vielseitigkeit zu erreichen, die er dafür aber durch gröfsere Wahrheit ersetzt.

Paul Meyer aus Mainz war einer der frühesten Gebhardtschüler und in seinen etwas capriciösen Rococobildern eine höchst originelle Erscheinung; er hat Düsseldorf schon seit Anfang der 90er Jahre verlassen.

Der Stärkste unter der kleinen Gruppe, die einen ausgesprochen genrehaften Charakter hat, ist Otto Heichert. Er ist unter den jungen Düsseldorfer Figurenmalern entschieden der selbständigste, und es ist ihm in seinen letzten Arbeiten vollkommen gelungen, Alles, was an Schulung oder Localmalerei erinnert, abzustreifen. Seine eigenthümliche Art, zu arbeiten, die ihn für seine Bilder nicht nur die Studien irgendwo draufsen malen läfst, sondern ihn dazu geführt hat, ein jedes Bild in seinem eigenen Milieu vollständig fertig zu machen, giebt seinen Arbeiten den eigenartigen Charakter, das, was man mit mehr oder weniger Recht als den Erdgeruch für ein jedes Kunstwerk fordert und als höchste Errungenschaft preist.

Otto Heichert ist geboren 1868 im Kloster Gröningen bei Halberstadt, besuchte die Schule in Magdeburg und kam schon 1883 auf die Akademie, wo er sich von den untersten Klassen an neben dem akademischen Studium sein Brot verdienen mufste. Trotz dieser Hemmnisse gelang es ihm, nachdem er Schüler von Peter Janfsen und E. v. Gebhardt gewesen war, sehr früh mit einer ersten Arbeit, einer Zeichnung, Aufsehen zu machen, die er dann in der Meisterklasse von W. Sohn zu einem ebenfalls sehr gelungenen Bilde benutzte. Es war ein altes Menschenpaar, eine alte Frau, die am Krankenlager ihres Mannes sitzt und ihm aus der Bibel vorliest. Eingehendste Charakteristik und feinste Ausführung zeichneten dieses und das nächste, ebenfalls rein genrehafte Bild „Die Dorfältesten“ aus. Der dazwischen liegende „verwundete Körner“ war eine nur gelegentliche Excursion auf das Gebiet der Historie und der Sentimentalität, ein letzter Rest des Sohnschen Einflusses, der sich, wenigstens dem Motiv nach, noch einmal ein wenig in dem „sterbenden Kinde“ und der „Todtenandacht“ geltend machte, und Heicherts, übrigens auch aus seinen eigenen frühesten Beobachtungen und Eindrücken herstammenden natürlichen Hang zur Armeleut- und Todtenmalerei zeigt.



OTTO HEICHERT
Veteranenversammlung

Das „Pfarridyll“, eine Familienscene, die Heichert ganz im Freien malte, brachte ihm auch coloristisch die vollständige Befreiung von der traditionellen Malweise der Sohnschule, und in den folgenden Bildern ging er nun immer energischer auf die impressionistische Gesammtwirkung los. So bei dem pflügenden Bauernpaar: „Im Schweifse deines Angesichts sollst du dein Brot essen“, „Holzsammlerin“ u. s. w. Seine vorletzte grofse Arbeit „Veteranenversammlung“, die in lebensgrofsen Figuren voller Bewegung und Ausdruck, wenn auch freilich ohne den bei dem Düsseldorfer Genrebild einstmals unerläfslichen erzählenden Humor, eine Sammlung lebendigster Charakterköpfe giebt, wurde von der Verbindung für historische Kunst angekauft.

„Pflügende Mönche“ zeigt bei allem Realismus der im blühenden Gemüsegarten den Pflug ziehenden Kuttenmänner wieder den etwas nachdenklichen, ernsthaften Zug, der Heicherts Kunst eigen ist, und ihn in fast symbolistischer Weise den Menschen in einer gewissermafsen gegensätzlichen Beziehung zur Aufsenwelt darstellen läfst.

Dafs Heichert bei seinem hervorragenden Charakterisirungsvermögen nebenher eine grofse Zahl trefflicher Porträts schuf, mag nicht vergessen sein. Er ist einer der wenigen jüngeren Maler, der nicht einmal hier dem landläufigen Geschmack des Publikums Concessionen macht. Leider hat auch er noch vor Kurzem Düsseldorf verlassen, um einem ehrenvollen Ruf als Professor an die Königsberger Akademie Folge zu leisten.

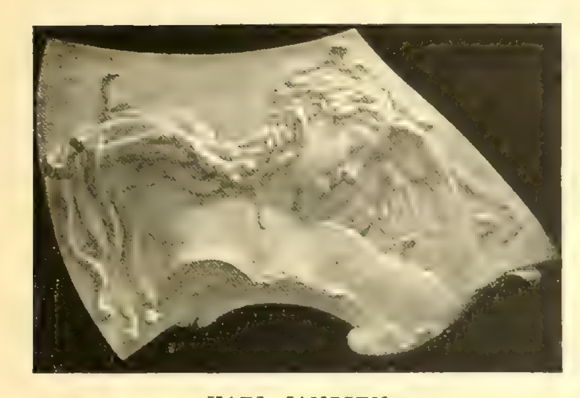
* * *

So mag mit dieser Aufzählung jüngerer, hier und da noch nach vollendeter Ausbildung ringender Maler die flüchtige Besprechung des letzten Jahrzehnts neuer Düsseldorfer Malerei abgeschlossen sein.

Wechselreich und vielgestaltig waren die Schicksale der Düsseldorfer Kunst in dem verflossenen Jahrhundert, und Niemand vermag zu sagen, wie sie, wie die deutsche Kunst überhaupt sich in dem neuen entwickeln wird. Wenn man überblickt, was in diesen 75 Jahren, denn mehr rechnet vom XIX. Jahrhundert nicht für die Düsseldorfer Kunst, entstanden ist, so wird man selbst in den Zeiten gröfsten künstlerischen Aufschwungs während der Frührenaissance kaum ein verhältnifsmäfsig so reiches und vielseitiges Schaffen wiederfinden können, und die heutige Zeit bleibt nicht hinter den früheren Jahren zurück, wie der kurze Ueberblick beweist, der über die Leistungen der jungen Figuren- und Landschaftsmaler gegeben wurde.

XV. Kapitel

Die Bildhauerkunst



KARL JANSSEN
Medusa

ABER bei all dieser regen Thätigkeit, dieser erstaunlichen Vielseitigkeit innerhalb der Malerei, hatte es der Düsseldorfer Kunst bis auf die letzten Jahrzehnte fast vollkommen an Einem gemangelt, und das war eine Ausbildung der Plastik. Es schien, als seien mit den letzten Resten von Grupellos Nachlafs, die in alle Winde zerstreut wurden, auch die letzten Wurzeln der Bildhauerkunst aus dem niederrheinischen Boden, der ihr einst so günstig war, ausgerottet worden.

Schon die kurfürstliche Akademie hatte nur noch den ärmlichen Bäumgen besessen, der in einer Lehrerkonferenz sogar einmal geprügelt worden war.

Cornelius hatte wohl daran gedacht, eine Bildhauerklasse ins Leben zu rufen, aber in Anbetracht der Persönlichkeit, die er als Lehrer ins Auge gefafst hatte, wird man wohl kaum zu bedauern brauchen, dafs aus seinem Plane nichts geworden ist. Auch hier zeigt sich wieder seine Nichtachtung des Technischen sowohl, wie sein Mangel an Menschenkenntnifs in auffallender Weise. Er wollte nämlich als Lehrer der Bildhauerei keinen Anderen anstellen, wie den schon als Maler hinreichend schwachen Kolbe, und er schrieb zur Begründung dieser eigenthümlichen Wahl im Jahre 1821 wörtlich an den Minister: „Da es wohl schwer halten möchte, einen geschickten Bildhauer für unsere Anstalt zu gewinnen, so halte ich dafür, dafs statt eines schlechten Bildhauers ein geschickter Maler vorzuziehen ist. Der Fall, dafs ein guter Maler ein Bildhauer gewesen, ist in der Kunstgeschichte häufiger, als der umgekehrte Fall. Zum wenigsten kann man mit Gewifsheit annehmen, dafs ein Maler Lehrer der Bildhauerei sein kann in dem Grade, als er Zeichner ist. Einen solchen Mann haben wir an Kolbe“ u. s. w.

Auf ein derartiges Experiment hatte man nun in Berlin nicht eingehen wollen, und Cornelius hatte späterhin wohl nicht mehr Zeit oder Interesse, auf die Bildhauerklasse zurückzukommen.

Aber auch Schadow liefs die Sache auf sich beruhen. Immerhin wurden, um doch etwas zu thun, im akademischen Reglement ein Bildhauer und eine Bildhauerklasse vorgesehen, aber gerade Schadow als Sohn eines Bildhauers mochte die Schwierigkeiten, mit welchen diese Kunst, besonders unter den damaligen Verhältnissen zu kämpfen hatte, zu gut kennen, als dafs er es für praktisch gehalten hätte, sie vorläufig in Düsseldorf wirklich einzuführen. Hatte er doch genug zu thun, um der Malerei die Wege zu ebnen. Und dazu kam noch Eines: Was man damals eben anfing, so energisch für die Malerei in Anspruch zu nehmen, eine Ausbildung im Vaterlande, das schien, und allerdings nicht ohne Grund, für die Bildhauerei noch nicht möglich. Für sie war und blieb vorläufig Rom der gegebene Studienplatz und namentlich Düsseldorf gegenüber, wo es an einer Entwicklung der Plastik, wie etwa in Berlin, ebenso fehlte, wie an Vorbildern, denn der bronzene Johann Wilhelm hat eigentlich nicht viel Begeisterndes in seiner Formengebung; wo ferner fast die einzigen Besteller etwa katholische Kirchen sein konnten, mufste Rom mit seinen alten Vorbildern und den epochemachenden Leistungen Thorwaldsens entschieden den Sieg davon tragen.

So war denn lange nur gelegentlich die Rede davon, an der Akademie eine Bildhauerklasse zu gründen, und erst im Jahre 1864 wurde durch die Berufung von Wittig dieser Plan wenigstens äufserlich ausgeführt.

Allerdings hatte sich schon kurz vorher in Düsseldorf eine freie, nicht akademische Bildhauerei entwickelt, aber es scheint nicht, dafs sie, mit ganz wenigen Ausnahmen, über das Handwerksmäfsige, was zu allen Zeiten und in allen Städten für Grabdenkmäler und gelegentlichen architektonischen Schmuck gefordert und geleistet wurde, hinausgekommen ist.

Ein einzelner Bildhauer entstammt der Schadowschule und wird als Schüler von Schadow selbst, der hiernach seine Vielseitigkeit als Lehrer auch auf das Gebiet der Plastik ausgedehnt zu haben scheint, genannt.

Julius Bayerle war 1826 in Düsseldorf geboren und lebte dort bis zu seinem Tode 1873. Er studirte, wie gesagt, zuerst unter Schadow, dann unter Geertz in Loewen, bereiste Deutschland und Italien und entwickelte dann in seiner Vaterstadt eine lebhafte Thätigkeit. Im Auftrag des Kunstvereins arbeitete er schon früh für die an der Hauptfassade des Münsters zu Neufs befindlichen Nischen die grofsen Standbilder der Apostel Paulus und Petrus. Bei der religiösen Plastik blieb er aber nicht stehen, sondern entwarf eine Anzahl allegorischer, historischer Darstellungen und namentlich zahlreiche Porträts.

Für das Rathhaus in Wesel entstanden sieben Statuen, für Elberfeld eine Kolossalstatue des hl. Suitbertus, in Düsseldorf sind von seiner Hand das kleine Denkmal der Königin Stephanie von Portugal, die Statuen auf dem Justizgebäude und Anderes mehr.

An ihn schlofs sich, wenn auch in bescheidenem Mafse, eine Schule an, aus welcher Anton Josef Reifs, geboren 1835 in Düsseldorf, gestorben ebenda 1900, und Leo Müsch, geboren 1846 ebenfalls in Düsseldorf, zu nennen sind.

Josef Reifs entsprach innerhalb der Bildhauerei dem, was die Nazarener in der Malerei bedeuteten. Seine Kunst stand fast ausschliefslich im Dienste der Kirche und auch seine Formensprache besafs die weiche gefällige Schönheit, welche die Kunst der Nazarener anstrebte.

Von seinen Werken werden genannt: die Hochaltäre in den katholischen Kirchen zu Gräfrath und Hüls bei Krefeld, zwei Altäre im Dom zu Neufs, ein in Holz geschnitztes Madonnenbild für die Pfarrkirche in Andernach; für Duisburg schuf er die hervorragendsten seiner profanen Arbeiten, nämlich das Mercatorstandbild und ein Kriegerdenkmal, für den Fürsten Anton von Hohenzollern führte er 1864 ein grofses Relief „Die Kunst“ aus.

Die meisten seiner Werke befinden sich in Düsseldorf selbst, wo er für die Lambertuskirche eine Mariensäule mit den Standbildern der vier grofsen Propheten und an Stelle des baufällig gewordenen alten und leider nunmehr spurlos verschwundenen Calvarienberges einen neuen schuf, und die bildnerischen Arbeiten in der neuen Marienkirche ausführte. Auch die allegorischen Figuren an der Fassade des Rathhauses in Düsseldorf sind von seiner Hand. Zu verschiedenen Zeiten und für verschiedene Auftraggeber, meist in Holland, entstanden mehrere in Sandstein ausgeführte Pietàs und einige Calvarienberg-Gruppen. Das Hauptwerk seines Lebens aber war eine Pietà, die er im Auftrag der preufsischen Regierung für die Gereonskirche in Köln arbeitete. Durch eine in Holz geschnitzte Madonna, die Anfangs der 80er Jahre in Berlin ausgestellt war, hatte Reifs die Aufmerksamkeit des Ministers Gofsler auf sich gezogen, und dieser, der die Kunst stets lebhaft unterstützte, dem namentlich Düsseldorf viel zu verdanken hat, vermittelte 1884 den Auftrag des Entwurfs einer Pietà, der den Künstler allein fünf Jahre beschäftigte, während die Vollendung in Marmor sich bis zum Jahre 1897 hinzog.

Das vollendete Werk zeigt den Künstler als verständnifsvollen Schüler der klassischen italienischen Plastik, der trotz seiner nazarenerhaften Erziehung sich zu einem gesunden Realismus der Form und der Auffassung bekennt und die Gottesmutter z. B. nicht in conventioneller jungfräulicher Schönheit zeigt, sondern als eine Frau in vorgerückten Jahren, an der auch der Schmerz nicht spurlos vorübergegangen ist.

Leo Müsch, der mehr als zehn Jahre jünger ist als Reifs, ist noch immer in seiner Vaterstadt thätig und verbindet in der Art der alten Meister künstlerische Thätigkeit mit dem Betrieb einer auch nach altem Handwerksbrauch arbeitenden Werkstätte. Müsch studirte zuerst bei Bayerle, besuchte dann die Antwerpener Akademie, wurde 1866—1871 Schüler von Professor C. Mohr in Köln und kurze Zeit auch von dem inzwischen an der Düsseldorfer Akademie angestellten Professor A. Wittig.

Müschs Thätigkeit ist eine sehr vielseitige. Er begann, der Zeit und der Richtung seiner Kunst entsprechend, mit religiösen Arbeiten. So entstanden in den 70er Jahren ein „kreuztragender



KARL JANSSEN
Kaiser Wilhelm-Denkmal in Düsseldorf





KARL JANSSEN
1806—1807
Relief am Kaiser Wilhelm-Denkmal in Düsseldorf

Christus“ für St. Annaberg in Oberschlesien, „Madonna und Joseph“ für Hopsten in Westfalen, ein „Schmerzensmann“ für Binsfeld bei Düren. Dann folgte eine Reihe von Kriegerdenkmälern für Wesel, Neufs, Steele, Hamminkeln u. s. w., und ein Zuccalmaglio-Denkmal für Grevenbroich. Für Düsseldorf sind von ihm der monumentale Brunnen auf der Königsallee, sowie die überlebensgrofsen Karyatiden an der Kunsthalle.

Mit A. Wittigs Anstellung im Jahre 1864 sollte nun also die Bildhauerei auch in den Lehrplan der Akademie aufgenommen und ihr officiell eine neue Blüthe am Niederrhein verschafft werden. Aber der Unstern, der um diese Zeit über so manchen amtlichen Mafsnahmen der Akademie gegenüber stand, machte sich in hervorragendem Mafse bei der Wahl Wittigs geltend.

Der Künstler, 1826 in Meifsen geboren und Schüler von E. Rietschel in Dresden, hatte sich lange in Rom aufgehalten, wo er in einen gewissen Gegensatz zu der antikisirenden Richtung trat und dafür die romantische einschlug. In der Plastik begann damals eben derselbe Uebergang sich geltend zu machen, in den die Malerei bereits eingetreten war und den sie in Düsseldorf schon beendet hatte, als Wittig, gestützt auf den Namen, den seine zahlreichen in München und Rom vollendeten Werke, verschiedene Reliefs („Siegfrieds Abschied von Krimhilde“, „Charitas“, „Hagar und Ismael“ u. s. w.), ihm verschafft hatten, in Düsseldorf eintraf, wo er sich aber sehr bald im Gegensatz zu der fast fieberhaft fortschreitenden Malerei und dem Zug der Kunst überhaupt befand.

Aufserdem wurde seine künstlerische Thätigkeit in Düsseldorf, wie es scheint, durch Krankheit gehemmt. Es entstanden zwar zunächst im Auftrag der Regierung die vier Porträtmedaillons an der alten Akademie, Porträtbüsten von Carstens, Cornelius und Schadow, letztere für das etwas



KARL JANSSEN
Vautier-Denkmal

ärmliche Denkmal des verdienten Akademiedirectors in Düsseldorf, dann eine Marmorausführung der älteren, schon in Rom entstandenen Gruppe „Hagar und Ismael“ für die Nationalgalerie, aber verschiedene Entwürfe, so eine Pietà, an der sein letzter Schüler Wolff noch gearbeitet hatte, wurden niemals vollendet.

Noch weniger gelang es Wittig als Lehrer, den Hoffnungen, die man auf eine akademische Bildhauerschule gesetzt hat, zu entsprechen. Hier mochten die complicirten Verhältnisse an der Akademie, der niedrige Standpunkt, auf dem das Institut sich damals überhaupt befand, vielleicht auch ein der neuen Einrichtung entgegengebrachtes Mifstrauen unüberwindliche Schwierigkeiten gemacht haben. Inwieweit die noch ganz in romantisch-ästhetischen Anschauungen sich bewegende Richtung Wittigs und seine persönlichen Eigenschaften, die bei dem Lehrer fast ebenso sehr in Betracht kommen, wie seine künstlerischen Leistungen, seine Lehrmethode, welche die Schüler jahrelang mit blofsem Copiren nach der Antike beschäftigte, hemmend gewirkt haben, entzieht sich vorläufig noch der öffentlichen Beurtheilung. Thatsache ist es, dafs die akademische Bildhauerklasse während der 30 Jahre ihres Bestehens unter Wittig kaum nennenswerthe Resultate zu verzeichnen hatte, und dafs denjenigen von ihren Schülern, welche sich zur Meisterschaft durchgearbeitet haben, dies nur dadurch gelang, dafs sie die Wittigklasse und Düsseldorf verliefsen und ihr Heil anderwärts suchten.

Von den Schülern Wittigs werden genannt Hilgers, Müller, Zick, Hoffmeister, Tüshaus, Janfsen. Hilgers, ein geborener Düsseldorfer, ging früh nach Rom und liefs sich später in Berlin nieder. Von ihm ist das Kriegerdenkmal in Düsseldorf, er kann aber für die hiesige Kunst weiter nicht in Betracht kommen. Auch Hoffmeister war nicht lange Akademieschüler in Düsseldorf und lebt nun ebenfalls in Berlin. Zick wurde überhaupt gar nicht Bildhauer, sondern widmete sich, nachdem er ebenfalls Düsseldorf verlassen hatte, der Malerei. Karl Hubert Maria Müller, geboren 1844 in Remagen als Sohn des Malers Andreas Müller, ist eigentlich der Einzige, der seinen ganzen Studiengang unter Wittig vollendete. Der Fürst von Hohenzollern bestellte bei ihm eine Marmorbüste Kaiser Wilhelms I. Das akademische Museum in Düsseldorf besitzt von seiner Hand den Entwurf einer „Vertreibung aus dem Paradiese“. Vieles arbeitete er für Nonnenwerth, und in letzter Zeit die Votivtafel mit Büste für Aders im Rathhaus zu Düsseldorf.

Karl Janfsen und Josef Tüshaus haben die Wittigklasse nur so lange besucht, als sie durch die Verhältnisse dazu gezwungen waren. Ihre eigentliche künstlerische Entwicklung, welche die in treuer Freundschaft Verbundenen ziemlich dieselben Wege gehen liefs, fanden auch sie erst in Rom.

Karl Janfsen ist geboren 1855 in Düsseldorf als Sohn des Kupferstechers Theodor Janfsen und Bruder des Malers, bei dem er die ersten Studien im Zeichnen machte, so dafs er 1873 gleich in die Bildhauerklasse von Wittig eintreten konnte. Hier verblieb er nicht weniger als sieben Jahre, ohne es doch zu eigenem Schaffen bringen zu können. Eine Concurrenzarbeit, ein gezeichneter Fries zu einem Barbarossazuge, verschaffte ihm endlich mit einem Reisestipendium die Möglichkeit, den akademischen Verhältnissen entkommen und in Italien seinen künstlerischen Ideen nachgehen zu können. Bis 1884 war er in Rom thätig und legte hier den Grund zu der kraftvollen, dabei aber immer eine gesunde Schönheit bevorzugenden Auffassung seiner Kunst, die eine Verwandtschaft mit der seines Bruders nicht verleugnet. Sein künstlerisches Debut machte Janfsen in der Vaterstadt durch den in wenigen Wochen vollendeten Aufbau einer figurenreichen Brunnengruppe „Vater Rhein und seine Töchter“ bei dem Feste, das im Herbst 1884 die Provinz dem alten Kaiser Wilhelm im Ständehause gab. Im Verein mit Tüshaus entwarf er das Denkmal und baute es mit Hülfe von Naturabgüssen in allerdings vergänglichem Material in kürzester Zeit auf. Der Gesammteindruck war aber ein so grofser, dafs die Stände beschlossen, den beiden Künstlern die Ausführung des Denkmals in Bronze zu übertragen. Im Jahre 1896 wurde es aus gemeinsamen Mitteln des Staates, der Rheinprovinz, des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der Stadt Düsseldorf vollendet und gehört jetzt zu den schönsten plastischen Arbeiten, die Düsseldorf aufzuweisen hat. Auf hohem Felsen ruht der Vater Rhein, umgeben von vier reizvollen Frauengestalten und spielenden Putten. Der Drache unten, der den Nibelungenschatz mit der Kaiserkrone und dem Reichsschwert bewacht, deutet auf die alten Sagen, doch die Zahl der Rheintöchter übersteigt die übliche. Aber sie stellen hier nicht nur die Hauptnebenflüsse des Rheins, sondern auch zum Theil modernere Dinge dar, als sie das alte Nibelungenlied kannte, so vor Allem die beiden jüngeren, welche Malerei und Industrie, die Hauptfactoren niederrheinischen Fleifses, repräsentiren. An der Rückseite des Denkmals, die nach dem offenen Wasserspiegel hinausschaut, befinden sich Acker- und Weinbau und Fischerei. Das Postament steht in einem grofsen Becken von hellem Granit, an den Seiten sind Muscheln mit wasserspeienden Fischen angebracht.



KARL JANSSEN
1870—1871
Relief am Kaiser Wilhelm-Denkmal in Düsseldorf

Während der Zeit, welche durch die Ausführung der figurenreichen Gruppe in Anspruch genommen worden war, hatte Janfsen noch verschiedene mehr oder weniger umfangreiche Bildwerke vollendet. Meist waren es Grabdenkmäler, die seit der Zeit der Antike und der Renaissance von jeher zu den nächstliegenden Aufgaben der Bildhauerkunst gehört haben. So entstanden im Laufe der letzten 15 Jahre das Marmordenkmal Poensgen in Düsseldorf, ein ebensolches für Tielsch in Waldenburg (Schlesien), Papst Schandrin in Milwaukee, Kusenberg in Düsseldorf, Korff in

Neviges, für Benjamin Vautier in Düsseldorf, Oelbermann in Köln. Andere Arbeiten waren das Ehrengeschenk für den Minister Stosch, das Janfsen im Verein mit A. Schill in Holz und Silber ausführte, das Aerztedenkmal in Eisenach und ein Relief in Bethel bei Bielefeld.

Janfsens Hauptwerk aber ist bisher das Kaiserdenkmal in Düsseldorf, das ihn, nachdem er 1889 die Concurrenz gewonnen hatte, fast sieben Jahre beschäftigte, und das im Herbst 1896 enthüllt wurde. Der freie grofse Zug, durch den sich alle Arbeiten des jungen Künstlers auszeichnen, macht sich auch hier in vortheilhafter Weise und im Gegensatz zu so manchen conventionellen Arbeiten auf diesem allerdings nur schwer noch mit neuen Ideen zu behandelnden Gebiete bemerkbar. Von den Genien des siegreichen Krieges und des Friedens begleitet, schreitet das Rofs des Kaisers stolz und energisch unter seinem Reiter vorwärts. Dieser selbst erscheint ruhig und mild, wie er seinem Volk in unauslöschlicher Erinnerung geblieben ist. Die drei in Bronze ausgeführten Figuren erheben sich auf hohem Granitsockel, der wiederum reich mit bronzenen Cartouchen, Wappenschildern und Guirlanden umsponnen ist, und auf der Rückseite noch zwei schwebende Putten von grofser Schönheit zeigt. An den Seitenwänden des Sockels befinden sich zwei Flachreliefs, von denen das zur Linken den Untergang des alten römischen Reiches deutscher Nation, der durch Preufsens Niederwerfung im Jahre 1807 endgültig besiegelt wurde, in allegorischer Weise darstellt: Die Kriegsfurie schreitet über das niedergeworfene Deutschland hinweg. Im Hintergrunde ist die Flucht der Königin Louise nach Tilsit dargestellt. Das Relief zur Linken zeigt die Krönung der auferstandenen Germania durch die Bundesstaaten.



CLEMENS BUSCHER
Ehrengabe für Bismarck

Im Jahre 1895, nach dem Tode Wittigs, wurde Carl Janfsen als Lehrer der Bildhauerei an der Akademie angestellt, und in dieser Stellung hat er das, was man von Wittig 30 Jahre lang vergeblich erhofft hatte, nun zu vielversprechenden Anfängen geleitet, nämlich die energische Entwicklung der akademischen Bildhauerklasse. Eine grofse Zahl von Schülern hat sich um den Lehrer geschaart, der in thatkräftiger Weise sich ihre Förderung am Herzen gelegen sein läfst. Schon in der verhältnifsmäfsig kurzen Zeit haben diese Schüler bemerkenswerthe, zum Theil vortreffliche Arbeiten geliefert, so Courbillier die decorative Gruppe an dem Wassergraben der Königsallee und verschiedene Entwürfe für Burg an der Wupper, Hammerschmidt die lustige Fontäne im runden Weiher und Carl Heinz Müller den Entwurf zu dem Giebelfeld des Kunstausstellungs-Palastes. Auch Frische und Bauke haben sich schon mit Erfolg an verschiedenen Concurrenzen betheiligt. Eine Beurtheilung dieser Werke mufs einer späteren Zeit überlassen bleiben, nur das läfst sich schon jetzt constatiren, dafs der frische Zug, der durch die ganze Düsseldorfer Kunst geht, sich ganz besonders in der akademischen Bildhauerklasse, die 30 Jahre lang ein todter Punkt war, bemerkbar macht.

Nicht minder bedeutend, wie Carl Janfsen, war sein langjähriger Studiengenosse Josef Tüshaus, geboren 1857 in Münster, gestorben October 1901, dem es sogar gelang, noch unter Wittig eine vortreffliche Arbeit auszuführen, nämlich den „hl. Sebastian“ in der Nationalgalerie in Berlin. Er

ging mit Carl Janſsen zusammen nach Rom und betheiligte sich dann an dem Entwurf und der späteren Ausführung des monumentalen Brunnens am Ständehaus zu Düsseldorf. Eine selbständige Arbeit war dann die allegorische Gestalt der „Nacht", die er in Marmor für eine Privatgalerie in Essen schuf. Groſsen Beifall fand auch seine Bronzestatuette „Gefesselte Amazone". Seither hatte der Künstler hauptsächlich Porträtbüsten ausgeführt, bis ihn der Tod kurz nach Vollendung des Moltkedenkmals in Düsseldorf, dessen Aufstellung er nicht mehr erleben sollte, ereilte.



CLEMENS BUSCHER
Relief am Kaiser Wilhelm-Denkmal in Frankfurt am Main

Eine selbständige Stellung innerhalb der jungen Düsseldorfer Bildhauerei nimmt Gustav Rutz ein, der, in Köln 1857 geboren, in München unter Anton Heſs studirte und seit 1879 in Düsseldorf thätig ist. Er führte eine groſse Zahl ansprechender Werke aus, unter denen besonders zu erwähnen sind: das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Burgsteinfurt, der Kaiser Friedrich-Brunnen in Uerdingen, Hohenzollern-Brunnen in Rheydt, Sieges-Brunnen in Vohwinkel. Auch viele Grab-Denkmäler in Marmor und Bronze stammen von seiner Hand.

Neben der akademischen Bildhauerklasse unter Carl Janſsen hatte sich schon ein Jahrzehnt früher eine, allerdings dem Charakterder Schule, der sie angehörte, entsprechend mehr auf das Decorative gerichtete Bildhauerklasse an der 1881 eingerichteten Kunstgewerbeschule entwickelt. Als Lehrer für sie wurde im Jahre 1883 Clemens Buscher, geboren 1855 in Gampurg bei Wertheim in Baden, berufen. Er war Schüler der Akademie in München gewesen und brachte von dort den malerischen und decorativen plastischen Stil mit, der aus den damals so lebendigen Bestrebungen des Kunstgewerbes in Süddeutschland entstanden war. Buscher selbst ist übrigens verhältniſsmäſsig wenig auf dem architektonisch-decorativen Gebiet thätig gewesen. Er betheiligt sich regelmäſsig an den Concurrenzen für Denkmäler u. s. w. und errang den ersten Preis, die Ausführung für das Kaiserdenkmal in Frankfurt, in Mülheim am Rhein und in Bochum.

Für das Düsseldorfer Stadttheater entwarf er in allerjüngster Zeit im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen die Porträtstatuen von Immermann und Mendelssohn-Bartholdy, dessen kaum zweijährige Thätigkeit in Düsseldorf und negatives Verdienst um das Theater auf diese Weise gefeiert werden soll.

Aus der Schule Buschers gingen verschiedene talentvolle junge Künstler hervor. So unter Anderen die Schöpfer des Düsseldorfer Bismarck-Denkmals, Johannes Röttger und August Bauer, die allerdings später noch eine Zeitlang in Berlin studirt hatten.

* * *

Wenn irgend etwas geeignet ist, die Gesundheit und Lebenskraft einer geistigen Strömung zu beweisen, so ist es der Umstand, daſs sie sich mit Erfolg auf lang vernachlässigte Gebiete zu erstrecken vermag, und so darf man den Aufschwung, den die Bildhauerkunst in kurzer Zeit in Düsseldorf genommen hat, gewissermaſsen als vielverheiſsendes Symptom betrachten für die glückliche Weiterentwicklung der ganzen Kunst. Ueberblickt man freilich die Schaar der erfolg-

reichen jungen Künstler der letzten Jahrzehnte in Düsseldorf, so möchte es scheinen, als fehle es noch an einer der machtvollen Persönlichkeiten, ohne die kein Fortschritt in irgend einem Zweige menschlicher Cultur möglich ist, deren gerade die Düsseldorfer Kunst eine so stattliche Reihe von Cornelius an aufzuweisen hatte und in ihrer älteren und ältesten lebenden Generation noch aufzuweisen hat. Aber so lange eben diese noch in frischer Schöpferkraft thätig sind, mag der junge Nachwuchs sich begnügen, ihren Spuren zu folgen. Wenn es Zeit ist, wird auch der Düsseldorfer Kunst des XX. Jahrhunderts der kommende Mann erscheinen. Vorläufig hat sie das Recht, nicht auf den Lorbeeren zu ruhen, aber in ruhiger Arbeit die zahlreichen und vielgestaltigen Anfänge weiter zu verfolgen und auszubauen. Drei Künstler-Generationen arbeiten in Düsseldorf nebeneinander, trotz aller unvermeidlichen Gegensätze, in gröfserem Frieden, als in irgend einer anderen Kunststadt; auch hierin liegt eine Gewähr für die Zukunft. Das Moderne von heute ist das Unmoderne von morgen. Gerade dafs zahlreiche Werke älterer Düsseldorfer Kunst noch Freunde finden, dafs alte Künstler nach wie vor mit Erfolg wirken können, das mag den Jungen und Jüngsten ein Sporn sein, jenen modernen Glanz, der doch nur das für den Augenblick Geborene umkleidet, zu meiden, und eine tröstliche Versicherung, dafs dann auch sie nicht blofs für die Tagesmode arbeiten, wie so Viele aufserhalb, die ihren billigen und doch mit dem Theuersten erkauften Ruhm von gestern auf heute dahinwelken sehen.

Es giebt keine Sprünge in der Culturentwicklung der Menschheit. Mit Phrasen läfst sich die Kunst von Jahrhunderten nicht abthun, noch weniger läfst sich eine neue aus dem Boden stampfen. Auch das Genie mufs einen festen Grund unter den Füfsen haben, wenn es nicht den Halt verlieren und untergehen soll.



KARL JANSSEN
Wellen

